

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Tradición clásica en el Bernardo de Bernardo de Balbuena

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Íñigo Goñi Echeverría

Director

Vicente Cristóbal López

Madrid

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Doctorado en Estudios del Mundo Antiguo



**TRADICIÓN CLÁSICA
EN EL
BERNARDO
DE
BERNARDO DE BALBUENA**
(tesis doctoral)

Memoria para optar al título de doctor presentada por

Íñigo de Goñi Echeverría

Director de la tesis: Dr. Vicente Cristóbal López

Madrid, julio de 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. IÑIGO DE GOÑI ECHEVERRÍA
estudiante en el Programa de Doctorado ESTUDIOS DEL MUNDO ANTIGUO
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

TRADICIÓN CLÁSICA EN EL BERNARDO DE BERNARDO DE BALBUENA

y dirigida por: VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 25 de julio de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor

matri

ÍNDICE

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD	p. 2
DEDICATORIA	p. 3
ÍNDICE	p. 4
RESUMEN EN ESPAÑOL	p. 10
RESUMEN EN INGLÉS	p. 12
ILUSTRACIÓN 1: PORTADA DEL <i>BERNARDO</i>	p. 14
 INTRODUCCIÓN	 p. 15
 I. HOMERO	 p. 47
BERNARDO-AQUILES	p. 54
ROLDÁN-HÉCTOR	p. 56
ALFONSO-AGAMENÓN	p. 58
FERRAGUTO-AYAX TELAMONIO	p. 61
GALALÓN-ULISES	p. 62
MORGANTE-DIOMEDES	p. 69
EL ETCÉTERA DEL AUTOR	p. 73
LA INVOCACIÓN A LA MUSA	p. 74
LA IRA DE ALCINA Y LA IRA DE MORGANA	p. 74
EL CATÁLOGO DE LA TORRE DE SANSUEÑA	p. 76
LA ESCAPADA NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN	p. 82
BERNARDO LLEGA A TIERRA AGARRADO A UN MÁSTIL	p. 82
SOBRE LOS SÍMILES HOMÉRICOS	p. 88
EL <i>IVDICIVM ARMORUM</i>	p. 89
ULISES Y SUS COMPAÑEROS	p. 89
FERRAGUTO Y EL LÍQUIDO DEL OLVIDO	p. 91
EL ODRE DE LOS VIENTOS	p. 92
ULISES ENGAÑA A IFIGENIA	p. 92
ULISES Y LAS SIRENAS	p. 93
MÁS ULISES	p. 94
LA LONGEVIDAD DE NÉSTOR	p. 95
LA BELLEZA DE HELENA	p. 96
REINALDOS COMO AQUILES Y HÉCTOR	p. 96
EL JUICIO DE PARIS	p. 96
 II. VIRGILIO	 p. 98
PRESENTACIÓN DE LA OBRA Y DEL CONFLICTO: LA IRA DE ALCINA	p. 102
LA ESPADA DE BERNARDO	p. 107
LA FAMA Y SU CASTILLO	p. 108
RECUERDO DE DON JUAN DE AUSTRIA	p. 110
EL CONSEJO DE GUERRA DE CARLOMAGNO	p. 114
EL CONSEJO DE GUERRA DE ALFONSO EL CASTO	p. 117
EXPEDICIÓN NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN	p. 118
PROTEO	p. 135
TORMENTA Y LLEGADA A TIERRA DE ORIMANDRO	p. 141
CACERÍA, TORMENTA Y AMORES DE ANGÉLICA Y MARTE	p. 146
CRISALBA SE QUEJA DE LA MARCHA DE BERNARDO	p. 150
INQUIETUD NOCTURNA DE CARLOMAGNO	p. 155
DESCRIPCIÓN DEL SOLDADO ASCANIO Y SU MUERTE EN BATALLA	p. 157
DESENLACE DE LA OBRA Y MUERTE DE ORLANDO	p. 162
 III. MÁS VIRGILIO	 p. 168
MORGANA VATICINA EN CONTRA DE FRANCIA	p. 168
EL CANTOR GADIR	p. 169
ALCINA HABLA A MORGANA SOBRE EL INFIERNO	p. 170
LAS ARMAS DE BERNARDO	p. 174

LOS FUTUROS CAPITANES ESPAÑOLES	p. 175
SE OFRECE LA INMORTALIDAD A FERRAGUTO	p. 176
PRESENTACIÓN DE BERNARDO	p. 176
OTRO ARMA <i>VIRVMQVE CANO</i>	p. 178
CARLOMAGNO SE SIENTE DEFRAUDADO	p. 178
LA MUJER, ALGO VOLUBLE	p. 178
LA NOCHE EN EL GALEÓN DE ORIMANDRO	p. 179
UN AMANECER MITOLÓGICO	p. 180
LA ANTIGUA SELVA	p. 181
BERNARDO Y ORIMANDRO LLEGAN A UNA ISLA DESCONOCIDA	p. 182
EL CABALLO CLARIÓN	p. 183
DESCRIPCIÓN DE PANCAYA	p. 184
EL CORVO ARADO	p. 184
LAS DOS PUERTAS DEL SUEÑO	p. 185
LAS QUEJAS DE ORIMANDRO	p. 186
ORLANDO LANZA PEDAZOS DE ALMENAS	p. 187
<i>SACRA AVRI FAMES</i>	p. 187
VIRGILIO EN LAS TORMENTAS	p. 188
LOS VIAJES DE ENEAS	p. 189
LAS GOLONDRINAS Y TEREIO	p. 190
LA DIOSA TEMIS COMO SIBILA	p. 191
JÚPITER EN EL MITO DE LAS EDADES	p. 192
EL ETNA Y ENCÉLADO	p. 193
BALBUENA, NUEVO VIRGILIO	p. 194
<i>TU REGERE IMPERIO</i>	p. 195
BERNARDO LUCHA CONTRA UNA TURBA	p. 196
BERNARDO ASCIENDE AL PARNASO	p. 197
GALEÓN PREÑADO	p. 198
EL MAGO TLASCALÁN, CARONTE Y PROTEO	p. 198
DOS VECES SIETE	p. 199
IMPOSIBLE NO LLORAR	p. 200
<i>IMPROBE AMOR</i>	p. 200
EL <i>RAMVS AVREVS</i>	p. 200
POLIDORO	p. 201
EL ARNÉS DE ORGANTINO	p. 204
LA GUERRERA ANTEA COMO LA VOLSCA CAMILA	p. 204
SE AVISTA EL FINAL DE LA OBRA	p. 205
LOS HÉROES SE ESTORBAN EN MEDIO DE LA BATALLA	p. 206
VIRGILIO EN LOS SÍMILES	p. 207
LANZAS COMO ARISTAS	p. 207
RODAMONTE COMO SERPIENTE HERIDA	p. 207
RODAMONTE COMO EL CÍCLOPE POLIFEMO	p. 208
RODAMONTE COMO UN PEÑASCO QUE RUEDA	p. 208
LLUVIA DE LANZAS COMO TORMENTA	p. 209
ALANCREDO RESISTE COMO ROCA MARINA	p. 209
LA FLOR TRONCHADA	p. 210
EL SÁTIRO ABRAZA A LA NINFA COMO SIERPE, VID O JIBIA	p. 212
LA NINFA HUYE DEL SÁTIRO COMO PALOMA DEL GAVILÁN	p. 213
BERNARDO BRILLA COMO EL SOL	p. 214
GABADUL ACOSADO CUAL JABALÍ POR LOS CAZADORES	p. 214
EL ENEMIGO MUERDE COMO LEÓN HAMBRIENTO	p. 216
BERNARDO BRILLA COMO APOLO	p. 216
BERNARDO ES RÁPIDO COMO UN AVE	p. 217
ANGÉLICA RESISTE CUAL ENCINA AÑOSA	p. 217
ORIMANDRO PELEA COMO UN TORO BRAVO	p. 218
GUERREROS QUE PELEAN COMO LEONES	p. 219
DONCELLA QUE RESISTE EL ACOSO COMO MONTAÑA O ENCINA	
AZOTADA POR EL VIENTO	p. 221

FERRAGUTO ARRASTRA A UN CENTINELA COMO UN LOBO A UNA CORDERA	p. 221
ARGANZÓN CAE COMO PINO CORTADO POR EL HACHA	p. 221
ARGILDOS SE RETIRA CABIZBAJO COMO UN TORO DERROTADO	p. 222
BERNARDO SE DEFIENDE COMO UN OSO	p. 223
DAMA QUE HUYE CUAL PALOMA	p. 224
FERRAGUTO COMO LOBO ENTRE CORDEROS	p. 224
GIGANTE QUE ATACA COMO LEÓN HERIDO	p. 224
BRAMANTE COMO SERPIENTE	p. 225
FERRAGUTO TUMBA A BRAMANTE COMO UN RAYO A UNA ENCINA	p. 225
HOMBRES QUE SE ASOMBRAN ANTE LA CAÍDA DEL GIGANTE COMO CAMPESINOS ANTE UN DESASTRE NATURAL	p. 226
SIERPE QUE AVANZA COMO UN CIERVO ENAMORADO	p. 226
DULCIA SE CONSUME CUAL FLOR MARCHITA	p. 228
ORLANDO FURIOSO COMO UN RÍO	p. 229
ROSELIO DESPIERTA ALTERADO COMO QUIEN SUEÑA CON UNA SERPIENTE	p. 229
MORGANTE FURIOSO CUAL SERPIENTE	p. 230
MORGANTE ATACA COMO UN LEÓN	p. 231
MORGANTE COMO AGUA DESATADA DE UNA PRESA	p. 231
DOS GUERREROS CHOCAN COMO DOS NUBES	p. 232
DUDÓN CAE COMO UN PINO GOLPEADO POR EL RAYO	p. 232
ORLANDO CABALGA COMO UN RAYO	p. 233
BERNARDO Y ORLANDO PELEAN COMO DOS CENTAUROS	p. 233
BERNARDO PELEA COMO UN TIGRE	p. 234
BERNARDO ES RÁPIDO COMO UN MARINERO EN PELIGRO	p. 234
BERNARDO CAE ESTRUENDOSAMENTE COMO UN PEÑASCO	p. 235
ORLANDO PELEA COMO UN LEÓN	p. 235
FERRAGUTO ES VELOZ COMO UN NEBLÍ	p. 236
FERRAGUTO SE DERRUMBA COMO UN ROBLE CORTADO	p. 236
MORGANTE FIERO COMO UN TIGRE	p. 237
AMBIENTE FESTIVO EN GRANADA COMO EN UN BANQUETE TRACIO	p. 237
ANGELINOS COMO EL DIOS MARTE	p. 238
PENACHOS O ESCUDOS COMO OLAS O COMO ESPIGAS	p. 239
BERNARDO COMO UN CENTAURO	p. 240
MORGANTE ATACA COMO LEÓN HAMBRIENTO	p. 240
ORLANDO EN LA BATALLA COMO NEPTUNO	p. 241
MORGANTE EN LA BATALLA COMO ORIÓN	p. 241
BERNARDO Y ORLANDO PROVOCAN EN LA PELEA RUIDO SEMEJANTE A LA FRAGUA DE VULCANO	p. 242
IV. OVIDIO	p. 243
EL PALACIO DE MORGANA	p. 244
LA FAMA Y SU CASTILLO	p. 246
LA NINFA IBERIA PERSEGUIDA	p. 250
LOS SACRIFICIOS DE CRETA Y EL LABERINTO	p. 259
LA HISTORIA DE DULCIA	p. 261
LOS HOMBRES DE ORLANDO CONVERTIDOS EN ORO	p. 270
LOS AMORES DE VENUS Y MARTE	p. 273
EL PODER DE CUPIDO	p. 275
EL VIAJE AÉREO DE MALGESÍ	p. 276
LAS QUEJAS DE CRISALBA	p. 277
MÁS OVIDIO	p. 280
ALCINA EN LA CUEVA DE LOS HADOS	p. 280
NUMEROSAS METAMORFOSIS	p. 280
ORIMANDRO DESCONCERTADO	p. 285
LA BELLEZA DE GILA	p. 285
LOS CUERNOS LUNARES	p. 286
ARGILDOS Y FLORINDA COMO PÍRAMO Y TISBE	p. 286

BERNARDO EN EL TEMPLO DE TEMIS	p. 287
BERNARDO NAUFRAGA COMO CEIX	p. 288
LA CÓLERA VENGATIVA DE CUPIDO	p. 288
BALBUENA VUELA COMO TRIPTÓLEMO	p. 289
EL MITO DE LAS EDADES	p. 290
EL RÍO DE ANAGRO Y EL CENTAURO PILÉNOR	p. 291
EL ORÁCULO DE DODONA	p. 291
ÁRDEA Y TURNO	p. 292
LA DESCRIPCIÓN DE SICILIA	p. 292
CIRCE	p. 293
LA CONSTELACIÓN DEL CUERVO	p. 294
VERTUMNO Y PROTEO	p. 294
LA SEPULTURA FLORIDA DE ADONIS	p. 295
ENEMIGOS DE BERNARDO SE ENFRENTAN ENTRE SÍ	p. 296
LA HIERBA DE MEDEA	p. 296
MEDUSA BELLA	p. 297
MORGANTE Y SU DESPRECIO	p. 297
MUERTE DEL JOVEN ASCANIO	p. 297
MUERTE DE UN POETA EN LA BATALLA	p. 298
OVIDIO EN LOS SÍMILES	p. 299
ALANCREDO COMO NARCISO	p. 299
ALANCREDO COMO HÉRCULES	p. 299
SÁTIRO COMO SIERPE, HIEDRA O JIBIA	p. 300
EL CRISTIANISMO CRECE COMO UNA LLAMA	p. 302
ANGÉLICA FIRME COMO UNA ROCA	p. 302
TORMENTA COMO EL DILUVIO	p. 302
BERNARDO COMO UN CISNE	p. 303
ORLANDO COMO UNA VIEJA ENCINA	p. 303
ORLANDO COMO EL JABALÍ DE CALIDÓN	p. 304
V. LUCANO, ESTACIO Y CLAUDIANO	p. 305
LUCANO	p. 305
LAS CAUSAS DE LA GUERRA	p. 308
LOS PRODIGIOS PREVIOS A LA GUERRA	p. 309
EL SOLDADO CRÁSTINO	p. 311
EL SUEÑO DE CARLOMAGNO	p. 313
DISCURSOS DE ALFONSO Y CARLOMAGNO A SUS TROPAS	p. 313
EL INICIO DE LA BATALLA DE RONCESVALLES	p. 317
DUDAS DE CARLOMAGNO ANTES DE LA BATALLA	p. 319
MÁS LUCANO	p. 320
LA ACTUAL GUERRA ES LA MÁS IMPORTANTE	p. 320
INQUIETUD DE CARLOMAGNO EN LA QUIETUD DE LA NATURALEZA	p. 321
LA HUIDA DE CARLOMAGNO	p. 322
BERNARDO Y ORIMANDRO COMO ORIÓN Y EL ESCORPIÓN	p. 325
EL CÓMPUTO DEL TIEMPO CON LAS LUNAS	p. 325
ARLETA COMO BRUJA	p. 326
PAMPLONA FUNDADA POR POMPEYO	p. 326
LUCANO EN LAS TORMENTAS	p. 326
ANGÉLICA LLEGA A ALEJANDRÍA	p. 327
LA DIOSA TEMIS Y SU TEMPLO ABANDONADO	p. 328
LA DESCRIPCIÓN DE ITALIA	p. 328
LAS QUEJAS DE CRISALBA	p. 329
LAS SERPIENTES DEL MAGO TLASCALÁN	p. 331
LOS CUERNOS DE LA BLANCA LUNA	p. 333
HÉRCULES Y ANTEO	p. 333
LAS FURIAS CASTIGAN A FRANCIA	p. 335
APOLO ANTES DE LA BATALLA	p. 335
CARLOMAGNO ORGANIZA A SUS GENERALES	p. 336
DESDE ARRIBA ALGUIEN OBSERVA LA BATALLA	p. 337

MORGANTE SE SACA UNA FLECHA DEL OJO	p. 337
LUCANO EN LOS SÍMILES ÉPICOS	p. 338
RODAMONTE COMO BRIAREO	p. 338
RODAMONTE COMO PEÑASCO	p. 339
BERNARDO DESTRUCTOR COMO UN RAYO	p. 339
ORIMANDRO TEMEROSO CUAL VULGO	p. 340
BRAMANTE CUAL LEÓN HERIDO	p. 341
MÁS BUITRES QUE EN TROYA	p. 341
ARCANGÉLICA CUAL TIGRE DE HIRCANIA	p. 342
ORLANDO CABALGA CUAL RAYO	p. 342
BERNARDO VELOZ CUAL MARINERO EN PELIGRO	p. 343
ALGUNAS CONSIDERACIONES MÁS SOBRE LUCANO	p. 343
LAS DESCRIPCIONES GEOGRÁFICAS	p. 344
LUCANO EN OTROS ASPECTOS	p. 344
BALBUENA CESARIANO	p. 345
LUCANO, FALSO POETA	p. 345
ESTACIO	p. 348
ORLANDO LANZA TROZOS DE ALMENAS	p. 350
MORGANTE Y CAPANEO	p. 351
ELEMENTOS ESTACIANOS EN LA AVENTURA NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN	p. 355
ELEMENTOS ESTACIANOS EN EL CATÁLOGO DE TROPAS DEDE	
LA TORRE DE SANSUEÑA	p. 359
CONFUSIÓN EN BATALLA	p. 361
EL RUIDO DEL COMBATE	p. 362
SANGRE Y SUDOR	p. 363
EL JAYÁN MORGANTE HERIDO EN LOS OJOS	p. 365
EL JOVEN Y BELLO ASCANIO	p. 365
ESTACIO EN LOS SÍMILES	p. 365
CLAUDIANO	p. 368
LA OBRA LITERARIA COMO NAVEGACIÓN	p. 368
LA DESCRIPCIÓN DE SICILIA	p. 369
EL VALLE DE FLEGRA	p. 371
UN HÉRCULES SEGUNDO	p. 372
PLUTÓN Y EL INFRAMUNDO	p. 372
LOS PRODIGIOS	p. 373
LA IRA DE LAS HADAS Y BERNARDO COMO VENGADOR	p. 373
INQUIETUD NOCTURNA DE CARLOMAGNO	p. 376
LA DESCRIPCIÓN DEL PALACIO DE MORGANA	p. 376
EL SUEÑO DE CARLOMAGNO	p. 377
CIEN LENGUAS	p. 378
CLAUDIANO EN LOS SÍMILES	p. 378
VI. LA ELEGÍA ROMANA Y OTRAS REFERENCIAS	p. 381
LA ELEGÍA ROMANA	p. 383
PVELLA DIVINA	p. 383
LA BELLEZA NATURAL	p. 385
EL PODER DE LA MIRADA	p. 386
NIÑO AMOR	p. 387
EL EPITAFIO AMOROSO	p. 387
AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE	p. 388
<i>SERVITIVM AMORIS</i>	p. 389
AMOR EN LA VEJEZ	p. 390
FRIALDAD DE ANGÉLICA ANTE ORIMANDRO	p. 390
TORPEZA EN EL AMOR	p. 392
AMBIGUA INSINUACIÓN	p. 392
FLORINDA Y ARGILDOS COMO HERO Y LEANDRO	p. 393
BERNARDO Y ARCANGÉLICA SE CONTEMPLAN	p. 395
AMORES DE MARTE Y ANGÉLICA	p. 396

<i>FOEDVS AMORIS</i>	p. 397
AMORES DE DEDRÁN Y LA DAMA LLOROSA	p. 399
FERRAGUTO CORTEJA A ANGÉLICA	p. 400
LA ALEGORÍA DEL AMOR	p. 400
INMORTALIDAD DEL POETA Y SU CANTO	p. 401
LA OBRA LITERARIA COMO BARCO	p. 403
APOLO PROFÉTICO	p. 404
GUNDÉMARO NO HABÍA MUERTO	p. 405
LA FURIA DE MORGANTE	p. 406
EL PANEGÍRICO DEL CONDE DE LEMOS	p. 406
ALGUNOS ECOS DE HORACIO	p. 409
EL HIDRÓPICO NO SE SACIA	p. 410
AMOR EN CONDICIONES CLIMÁTICAS ADVERSAS	p. 410
LA MITAD DE MI ALMA	p. 411
EL VULGO PROFANO	p. 412
LA MUERTE IGUALADORA	p. 412
LA FUENTE DE BANDUSIA	p. 413
SALADAS ONDAS	p. 414
<i>BELLA MATRIBVS DETESTATA</i>	p. 414
¿ALGÚN ECO DE CATULO?	p. 415
REFERENCIAS ARISTOTÉLICAS Y HORACIANAS EN EL PRÓLOGO	p. 416
 COMENTARIO Y CONCLUSIÓN	 p. 423
APÉNDICE: SINOPSIS ARGUMENTAL DEL <i>BERNARDO</i>	p. 439
BIBLIOGRAFÍA	p. 475
ILUSTRACIÓN 2: RETRATO DE BERNARDO DE BALBUENA	p. 501

RESUMEN DE LA TESIS

La primera parte del trabajo contiene la presentación de la obra que se va a estudiar, el poema épico titulado *Bernardo* y contextualiza a su autor, el escritor español Bernardo de Balbuena, dentro de su tiempo, el Siglo de Oro, y en la corriente literaria, renacentista tardía o barroca, en la que se encuadró. Balbuena compone un poema épico-caballeresco sobre el héroe leonés Bernardo del carpio en el que el autor sigue la corriente de los influyentes *romanzi* de la lengua toscana, especialmente del *Orlando furioso* de Ariosto y también del *Orlando innamorato* de Boiardo. Se repasa brevemente la biografía de Bernardo de Balbuena, desde su nacimiento en Valdepeñas, pasando por el comienzo de su carrera profesional —eclesiástica y literaria— en México, su vuelta a España y su fallecimiento en Puerto Rico, donde ejerció de obispo. En la obra de Balbuena se aprecia un claro correlato global con la de Virgilio. También se repasan las diferentes opiniones y comentarios que ha registrado el *Bernardo* desde el tiempo en que fue publicado hasta nuestros días. Se presta especial atención a los investigadores que han dedicado sus conocimientos a detectar huella de influencia clásica grecolatina en la obra.

El objetivo primordial de la tesis es presentar todos aquellos fragmentos del poema en que se aprecie huella de la literatura clásica de la Antigüedad, aportando correspondencia léxica y argumental entre los versos de Balbuena y los autores que le influyen. Los resultados han sido diversos y dispares.

En el caso de Homero hemos constatado la poca influencia directa de la épica griega en el *Bernardo*, aunque en algunos casos aislados sí se aprecian posibles lecturas de la *Ilíada* y de la *Odisea*.

Virgilio es sin lugar a dudas el autor clásico cuyo aroma se aprecia de manera más directa y notable en el poema. El primer capítulo aborda una pequeña cantidad de episodios de importancia notable en su influencia virgiliana y el segundo de ellos presenta gran cantidad de pequeños fragmentos además de una buena cantidad de símiles que denotan correspondencias con la *Eneida*.

Ovidio también es objeto de influencia en la obra, lo que se comprueba en otra buena cantidad de episodios. Las *Metamorfosis* son una de las obras de referencia de la épica de Bernardo de Balbuena, quien conoce e imita en numerosas ocasiones los versos de Ovidio.

Entre los autores latinos postclásicos, la *Farsalia* del hispano Lucano es recreada también por Balbuena en varias ocasiones. En menor medida también se detecta la presencia de la épica de época flavia en la figura de Estacio, cuya *Tebaida* conoce el poeta español, dejándose seducir por ella en algunos de sus rasgos. El último autor épico de quien se detecta presencia en el *Bernardo* es Claudiano, a cuyo *De raptu Proserpinae* Balbuena hace un guiño.

Los motivos de la elegía romana también están presentes en el *Bernardo*, cuyo devenir argumental, de temática caballeresca y galante, propicia en varias ocasiones la expansión lírica, si bien la influencia de Propertio o Tibulo, en contraste con la de los autores de épica, es bastante más limitada, ejerciendo además de mediadora la obra de

Petrarca. El Horacio lírico es también un autor homenajeado por Balbuena, quien se deja llevar por algunos de sus versos.

Finalmente se han seleccionado algunos fragmentos del prólogo en prosa del poema en los que se pueden observar ideas y palabras extraídas directamente de la *Poética* de Aristóteles y del *Ars Poetica* de Horacio.

De la contemplación de todo el material en su conjunto se concluye que Bernardo de Balbuena tiene muy en cuenta, a la hora de desarrollar su arte, las lecturas de los clásicos, mostrando y exhibiendo su profundo conocimiento de ellos, especialmente de los poetas latinos, que constituyen una ineludible referencia a la hora de apreciar los versos del *Bernardo*.

SUMMARY OF THE THESIS

The first part of the work contains the presentation of the work to be studied, the epic poem entitled *Bernardo* and contextualizes its author, the Spanish writer Bernardo de Balbuena, within his time, the Golden Age, and in the literary stream –late Renaissance or baroque– in which it was framed. Balbuena composes an epic-chivalrous poem about the Leonese hero Bernardo del Carpio in which the author follows the flow of the *romanzi* influencers of the Tuscan language, especially the *Orlando furioso* of Ariosto and also of the *Orlando innamorato* of Boiardo. The biography of Bernardo de Balbuena is briefly reviewed, from his birth in Valdepeñas, going through the beginning of his professional career –ecclesiastical and literary– in Mexico, his return to Spain and his death in Puerto Rico, where he served as bishop. In Balbuena's work there is a clear global correlation with that of Virgil. The different opinions and comments that the *Bernardo* has registered since the time it was published until today are also reviewed. Special attention is given to researchers who have dedicated their knowledge to detecting a classic Greco-Roman influence in the work.

The main objective of the thesis is to present all those fragments of the poem in which a trace of the classical literature of Antiquity is appreciated, providing lexical and argumentative correspondence between the verses of Balbuena and the authors that influence him. The results have been diverse and disparate.

In the case of Homer we have observed the little direct influence of the Greek epic in the *Bernardo*, although in some isolated cases possible readings of the *Iliad* and the *Odyssey* are appreciated.

Virgil is undoubtedly the classic author whose aroma is seen more directly and notably in the poem. The first chapter deals with a small number of episodes of notable importance in their virgilian influence and the second one presents a large number of small fragments in addition to a good number of similes that denote correspondences with the *Aeneid*.

Ovid is also an object of influence in the work, which is proven in another good number of episodes. The *Metamorphoses* are one of the reference works of the epic of Bernardo de Balbuena, who knows and imitates on many occasions the verses of Ovid.

Among post-classical Latin authors, the *Pharsalia* of Hispanic Lucano is also recreated by Balbuena on several occasions. To a lesser extent, the presence of the epic flavian era is also detected in the figure of Estacio, whose *Thebaida* knows the Spanish poet, letting herself be seduced by her in some of her features. The last epic author whose presence is detected in the Bernardo is Claudiano, whose *De raptu Proserpinae* Balbuena makes a wink.

The motives of the Roman elegy are also present in the Bernardo, whose plot becoming, of chivalrous and gallant themes, propitiates on several occasions the lyrical expansion, although the influence of Propertius or Tibullus, in contrast to that of the epic authors, is much more limited, in addition to mediating the work of Petrarca. The lyric Horace is also an author honored by Balbuena, who gets carried away by some of his verses.

Finally, some fragments of the prologue in prose of the poem have been selected in which ideas and words can be observed directly extracted from the *Poetics* of Aristotle and the *Ars Poetica* of Horace.

From the contemplation of all the material as a whole, it is concluded that Bernardo de Balbuena takes into account, when developing his art, the readings of the classics, showing and exhibiting his deep knowledge of them, especially of Latin poets, which constitute an unavoidable reference when it comes to appreciating the verses of the *Bernardo*.

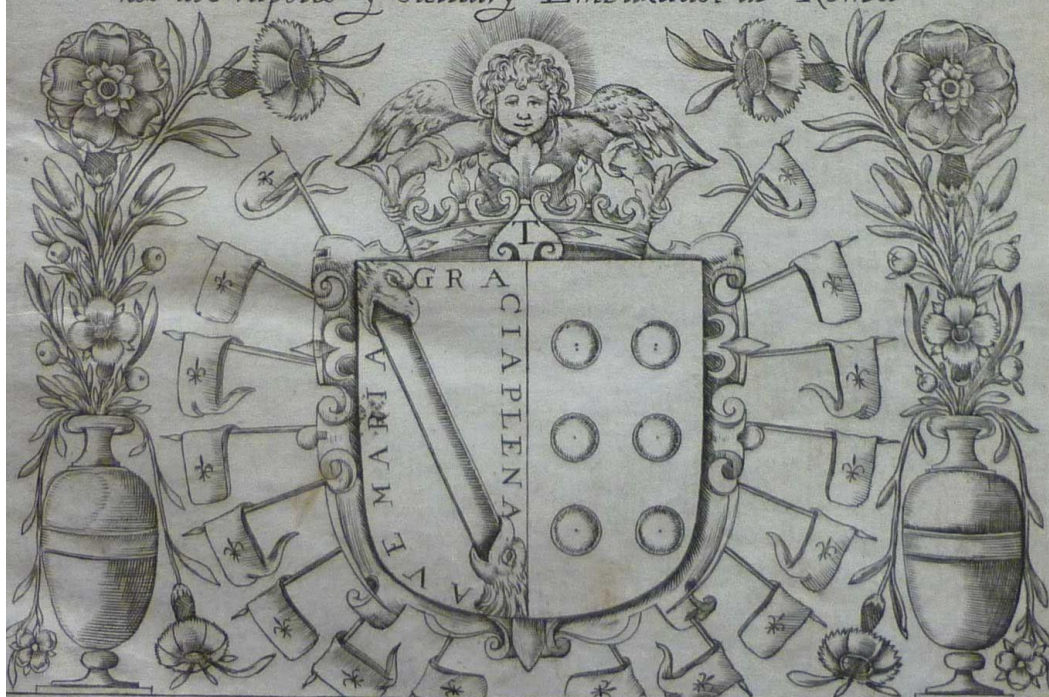
EL BERNARDO,
OVICTORIA DE RONCESVALLES

Poema heroyco

DEL DOCTOR DON BERNARDO DE BALBENA ABAD MAIOR
de la Isla de Iamayca

Obra toda texida de vna admirable variedad de cosas, Antigüedades de España, Casas y linages nobles della, Còstumbres de gentes Geograficas Descripción de las mas floridas Partes Del mundo, Fabricas de edificios y Suntuosos Palacios, Jardines, Casas y frescuras, Transformaciones y Encantamientos De nuevo y Peregrino Artificio, llenos De sentencias, y moralidades,

Al F.^{mo} S.^{or} Don Fr.^{co} de Castro, Conde de Lemos, de Andra de y Villalua, Marques de Sarria, Conde de Castro y Duque de Taurisano Comendador de la Encomienda de Hornachas Del Consejo de Estado de su Mag.^d Virrey y Capitan General que ha sido de los Reynos de Napoles y Sicilia, y Embaxador de Roma



Con Priuilegio.
En Madrid por Diego Flamenca Año 1624
de Don Gabriel Varguel de Acuña

Portada de la primera edición del *Bernardo*. Madrid, 1624.

INTRODUCCIÓN

¡Oh venturosa España si tuvieras
de tus Eneas un Marón segundo
o a tus nuevos Aquiles un Homero
cuán poca envidia hubieran del primero!
(Bernardo de Balbuena)

En 1624 ve la luz en Madrid la primera edición del poema épico el *Bernardo*, cotitulado *La victoria de Roncesvalles*, tercera de las obras publicadas por el escritor español Bernardo de Balbuena¹. Remata así el autor su pretendido correlato con el *corpus* del poeta latino Virgilio, la senda literaria conocida como *rota Vergilii*. Si sus dos primeras creaciones literarias, el poema descriptivo-laudatorio *Grandeza mexicana* (1604) y la novela pastoril *Siglo de oro en las selvas de Erífle* (1608) habían rendido homenaje, respectivamente, a las *Bucólicas* y a las *Geórgicas*, es ahora la *Eneida* la que ocupará el honorable cometido de servir de ilustre espejo.

En un soneto previo a la obra contenido en la primera edición del *Siglo de oro en las selvas de Erífle* ya había hecho Lope de Vega referencia, partiendo del contenido bucólico de la obra a la que quiere dar la bienvenida, al espíritu heroico que prometía el futuro parto del *Bernardo*². De este modo anunciaba Lope la musa épica (“el son de Marte fiero”) de Bernardo de Balbuena:

De Títiro colgó la dulce lira,
de quien Apolo fue inventor primero,
hasta que Sanazaro fue sincero
de los cipreses de su sacra pira.

Émulo a Italia, al mismo honor aspira

¹ El *Bernardo* es, en cuanto a su redacción, la primera de las tres obras de Balbuena pero fue la última en ser publicada, lo que sucedió en 1624; muchos años antes, en 1604, se había publicado en México, por el editor Melchor Ocharte, la *Grandeza mexicana*; en 1608, en la imprenta de Alonso Martín de Madrid salió a la luz el *Siglo de oro en las selvas de Erífle*.

² Este soneto de Lope se puede leer inserto en los paratextos que sirven de presentación a la primera edición del *Siglo de oro en las selvas de Erífle* y de él se hace eco el bibliógrafo José Simón Díaz en su *Bibliografía de la literatura hispánica*, volumen 6, p. 240. El soneto ya no se incluyó en la siguiente edición de la obra, la de Ibarra, corregida por la Academia y publicada en Madrid en 1821.

Bernardo y, a las selvas lisonjero,
mientras le llama el son de Marte fiero,
dulces versos de amor canta y suspira.

Imitando su voz alegre suena
Erífile por jaspes de colores
vistiendo de cristal dorada arena.

Y agradecido el agua a sus pastores,
por coronarlos de su misma pena,
las lágrimas de amor convierte en flores.

Años más tarde, publicada ya la obra y ya fallecido Balbuena, volverá Lope a referirse al escritor y a su epopeya en el *Laurel de Apolo* (1630)³:

Y siempre dulce tu memoria sea,
generoso prelado,
doctísimo Bernardo de Balbuena.
Tenías tú el cayado
de Puerto Rico cuando el fiero Enrique,
holandés rebelado,
robó tu librería
pero tu ingenio no, que no podía,
aunque las fuerzas del olvido aplique.
¡Qué bien cantaste al español Bernardo!
¡Qué bien al Siglo de Oro!
Tú fuiste su prelado y su tesoro,
y tesoro tan rico en Puerto Rico
que nunca Puerto Rico fue tan rico. (*El laurel de Apolo*, silva II, vv. 111-124).

Antes de que lo hiciera Lope ya se había encargado el propio Balbuena de anunciar su *Bernardo*. Lo hizo en 1604 cuando, en el marco del poema laudatorio que dedica al destinatario de *Grandeza mexicana*, el conde de Lemos, decía:

Yo cantaré de tu español Bernardo
las antiguas victorias y hazañas
de aquel siglo, furor de nuestro espanto,
y, en honra de su espada y de mi canto,
mientras en veloz curso y brío gallardo
vence las aventuras más extrañas
y León humilla las francesas sañas,
no habrá golpe de afrenta,

³ Queda así explicitado el gran aprecio que Lope de Vega sentía por Balbuena, tanto por su obra (*Siglo de oro*, *Bernardo*) como por su persona (“generoso prelado”), así como también por uno de sus más característicos rasgos, la erudición (“doctísimo”). En cuanto al adjetivo que aplica Lope a Balbuena, “generoso”, no nos resitimos a ponerlo en conexión con un interesante dato que aporta Sylvia Wynter (en su biografía de nuestro escritor, publicada en 1969, “Bernardo de Balbuena, Epic Poet and Abbot of Jamaica, 1562-1627”). La ensayista jamaicana afirma que Lope de Vega recibió de Bernardo de Balbuena en 1627, a través de su representante en Sevilla, la suma de 800 reales. El dato lo hemos conocido por el reciente trabajo de Jorge L. Terukina (*El imperio de la virtud*, p. 16, nota 51). Ello nos lleva a pensar que no le faltaban a Lope razones para reconocer la generosidad de su colega, quien, por su parte, había ayudado antes al autor del *Bernardo* en su esfuerzo de acercamiento al que a la postre habría de ser su mecenas, don Pedro Fernández de Castro.

grandeza, antigüedad, pecho de cuenta,
que allí no suene de ambas las Españas.

Ya en el interior del poema (capítulo II, terceto 10), se anuncia a Bernardo del Carpio como el nuevo Tídida:

Y entre las armas de aquel nuevo Aquiles
el gran Bernardo, honor, gloria y modelo,
de obras gallardas y ánimos gentiles

Trabajo que, unos versos más tarde, el propio autor definía como “digno de Homero y de la fama espanto”.

Algunos años después el autor volvía a anunciar, al son del clarín, la temática heroica y variada de un poema que habría de ser asombro del mundo. Lo hacía hacia el final de la duodécima y última égloga del *Siglo de oro en las selva de Erífila*:

Canta ahora en voz süave
no las vueltas del cielo presurosas
que vuelan más que el ave,
ni empresas belicosas,
ni el curso de fortuna y de sus cosas,
ni del mundo apartado
las incultas riberas y regiones,
ni sobre el mar hinchado,
tras varias pretensiones,
desdobladas banderas y pendones;
que de ese horrible espanto,
al son heroico de clarines de oro,
harás un nuevo canto,
tan lleno de tesoro,
que al mundo asombre desde el indo al moro.

El título de la obra, el *Bernardo*, responde al argumento principal de la misma, que tiene como base la figura del caballero leonés altomedieval Bernardo del Carpio, vencedor del Francés en la mítica batalla de Roncesvalles. La vida del héroe, desde su nacimiento como hijo natural del conde de Saldaña, pasando por su educación, su nombramiento como caballero, sus primeras acciones guerreras, sus fantásticos viajes, su descubrimiento del amor y su brillante actuación en la mítica batalla final, se encuentra plasmada en el poema; sin embargo la línea de acción, en lo que al protagonista toca, se verá interrumpida constantemente por la aparición en la trama de una ingente cantidad de personajes e historias, principales unas y secundarias otras, que ocupan un espacio tan abultado que sólo en el último libro cederán su sitio, a modo de culminación de un proceso narrativo bastante difuso, a esa batalla de Roncesvalles a la que hace alusión el cotítulo⁴. Combates y batallas, hadas, caballeros y damas, gigantes, divinidades, brujas y magos, viajes (dos de ellos aéreos), aventuras en castillos encantados, complejos sueños,

⁴ Transmite Alberto Lista, en su “Examen del *Bernardo* de Balbuena” (obra de 1799 publicada en 1856) la siguiente opinión del erudito Pedro Estala sobre el *Bernardo*: «escribe [Balbuena] un poema desatinado en que el héroe se pierde entre la multitud de episodios inverosímiles». Estala, helenista y crítico literario del siglo XVIII, manchego como Balbuena, escribió su “Discurso sobre la comedia” como prólogo a su traducción del *Pluto* de Aristófanes (1794), de donde extrae Lista su negativo juicio sobre el *Bernardo*.

aventuras de piratas y corsarios, raptos, amores frustrados, hijos perdidos y reencontrados, traiciones de villanos, escenas de furia, innumerables muertes, magníficas recreaciones de la naturaleza, interminables descripciones geográficas y arquitectónicas, teoría literaria, reflexiones, alegorías, historias de mártires y santos, oráculos, catálogos de tropas, gobernantes, blasones, metamorfosis o monstruos fantásticos conviven en el interior de un gigantesco, espectacular y variado mosaico manierista⁵, de vocación barroca⁶, en el que el personaje central queda, irremisiblemente, algo desdibujado.

Y es que el *Bernardo*, de enormes dimensiones y de muy variado contenido, con una estética tendente con demasiada frecuencia a lo recargado, es una obra compleja y de ambiciones prácticamente enciclopédicas⁷. Una “intrincada masa de historias”, en palabras del propio autor⁸:

mas yo, que un mundo entero
confuso miro y darlo en orden quiero,

la pluma vuelvo a la intrincada masa
de historias que, en aliento y son divino,
como de un nuevo abril flores sin tasa,
por este asunto brotan peregrino. (*Ber.* I, 66-67)

El *Bernardo* nace en el seno de la exitosa moda de publicar poemas épicos que produjo, en el marco de las letras hispánicas y en el espacio temporal que ocupan la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del s. XVII⁹, un importante caudal de obras – algunas de ellas notables por su calidad–, las más de las cuales siguen sin haber recibido el trato que merecen por parte de la crítica¹⁰. El género de la épica culta –y su intrínseca relación con el poder establecido– se desarrolla en España a la par que el crecimiento de ese poderoso imperio en cuyo seno los poetas encuentran sobrados motivos para la exaltación de los héroes del pasado y para la justificación de las conquistas del presente.

⁵ Sobre el estilo manierista de Balbuena ha escrito Ángel Rama en “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena” (1983) y recientemente María Eugenia Avena en “El manierismo literario en algunos aspectos del *El Bernardo* de Balbuena” (2014). El manierismo de Balbuena ya había sido tratado anteriormente en los artículos de José Pascual Buxo, “Bernardo de Balbuena y el manierismo novohispano” (1977) y “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido” (1980).

⁶ Estudiosos como Ludwig Pfandl o Fran Pierce ven el *Bernardo* como claramente barroco pero John Van Horne lo considera más renacentista (cf. Pierce, “El Bernardo of Balbuena: a baroque fantasy”, p. 8). Van Horne, en su obra crítica sobre Balbuena (*Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, 1940, p. 163, nota 21) matiza su concepción renacentista de Balbuena y del *Bernardo* y entra en diálogo con el propio Pfandl, al que agradece sus puntualizaciones al respecto. Para Rojas Garcidueñas (*Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, p. 163) el poema es claramente renacentista por el uso de fuentes pero no excluye que se pueda considerar barroco por la propia evolución natural de lo renacentista. Pedro Henríquez Ureña afirma que “Balbuena es un artista francamente barroco” (cf. la p. 26, nota 30 de la edición del *Bernardo* de Martín Zulaica y también las pp. 169-170 del *op. cit.* de Rojas Garcidueñas).

⁷ Rojas Garcidueñas afirma al respecto: «es tal la superabundancia de hilos diversamente entretejidos lo que produce la fatigosa impresión de perder, con frecuencia, el eje estructural que sí existe pero que no siempre puede ser apreciado por el lector» (*op. cit.*, p. 144).

⁸ Más adelante se referirá el autor a esta misma característica de su obra como “la masa de grandezas que aquí trato” (*Ber.* XV, 3).

⁹ V. José Cebrián, “El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico” (1989).

¹⁰ A pesar de ello Rodrigo Cacho Casal certifica un renacer de los estudios sobre la épica en los últimos años. V. Rodrigo Cacho Casal, “Volver a un género olvidado: la épica del Siglo de Oro” (2012).

El *Bernardo* es un muy extenso poema¹¹ que se desarrolla a lo largo de exactamente 40.000 endecasílabos heroicos divididos, *Homerico modo*, en 24 libros¹², tal y como habían procedido algunos otros autores épicos¹³. La obra está estructurada en octavas reales (ABABABCC), de las que cada libro contiene alrededor de 200, precedido cada uno de una breve sinopsis y clausurado por un comentario en clave alegórica de los sucesos presentados.

Desde el punto de vista de su encuadre literario, el *Bernardo* se sitúa en la poderosa y fecunda corriente que se generó a raíz del impacto que produjo en lectores y escritores de la vieja Europa –y España no le fue a la zaga a la tendencia– la lectura de los sugestivos versos de Ludovico Ariosto. Como puso de relieve el hispanista francés Maxime Chevalier, el éxito, casi sin precedentes, de una producción literaria en lengua vulgar como es el *Orlando Furioso* (1532) propició en España la publicación de una importante serie de epopeyas cultas que siguen su estela¹⁴. Entre ellas destacan *La segunda parte del Orlando* (1555) de Nicolás Espinosa, el *Roncesvalles* (1555) de Francisco Garrido de Villena, el *Libro del Orlando determinado* (1578) de Martín de Bolea y Castro, la *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* (1585) de Agustín Alonso o, ya en el siglo siguiente, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega y el propio *Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena. Por tanto el *Bernardo* se encontraría, cronológicamente, en un claro último lugar y supondría la culminación de un proceso de influencia e imitación ariosteas ya en su fase más caduca, constituyéndose así en el último intento español de seguir dicha senda. Eso sí, para Menéndez Pelayo, gran admirador, como veremos, del *Bernardo*, se trata del mejor de todos estos productos:

Un poema que es el mejor de su género en castellano y quizá la mejor imitación de Ariosto en cualquier lugar y tiempo.¹⁵

A la mirada que dirige Balbuena hacia un poeta de tanta trascendencia como es Ariosto se añadirá, como nos deja dicho el propio autor en el prólogo de la obra, la que otea hacia otro de los grandes representantes de los poemas conocidos como los *romanzi* de la lengua toscana, que no es otro que Matteo Boiardo, autor del *Orlando innamorato*

¹¹ Nosotros al menos no tenemos noticia de que se haya publicado en lengua castellana otro poema de mayor longitud que el *Bernardo*, aunque no hemos contrastado el dato por lo que tampoco lo podemos descartar. La *Segunda parte de Orlando* de Nicolás Espinosa cuenta con 35 cantos pero cada canto contiene muchas menos estancias que los del *Bernardo*. El número de cantos es engañoso pues el *Carlo famoso* de Luis de Zapata está dividido nada menos que en 50 cantos pero sin embargo es considerablemente más breve que el *Bernardo*.

¹² En el manuscrito original de 1609, que estuvo cerca de publicarse, la obra se dividía en 26 libros (v. la edición del *Bernardo* de Martín Zulaica, p. 20), por lo que todo apunta a que la división homérica no es la inicialmente concebida por Balbuena.

¹³ Aunque no fueron muchos los que así obraron. Antes de que Balbuena publicara su *Bernardo* ya Juan Rufo en la *Auñiada* (1584), Juan de la Cueva en la *Conquista de la Bética* (1603) y José de Valdivielso en la *Vida, excelencias y muerte de nuestro patriarca san José* (1604) se habían servido de esta división en 24 cantos. Por su parte prefirieron la división enéidica en 12 cantos Lasso de la Vega en el *Cortés valeroso* (1588), Diego de Hojeda en la *Cristiada* (1611) y José de Villaviciosa en la *Mosquea* (1615). En Italia, de entre los grandes poetas épicos, tan solo Boccaccio dividió su *Teseide* basándose los 12 cantos virgilianos.

¹⁴ V. Maxime Chevalier (1966), *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*.

¹⁵ Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela I*, p. 226.

(1486) y antecesor de Ariosto en la recreación poética italiana de la épica de materia heroica carolingia¹⁶.

Consciente o no de ello, Balbuena compone su epopeya en un tiempo en el que, como era inevitable, la imitación del *Furioso* (ni que decir tiene la del *Innamorato*) había perdido buena parte de su vigor, habiendo sido sustituido como modelo, a partir de los primeros años de la década de los ochenta del siglo XVI, por la *Gerusalemme liberata* (1581¹⁷) de Torquato Tasso, obra que ofrecía a los poetas épicos un paradigma más acorde con los tiempos y las ideas de la Contrarreforma. Desde este punto de vista está claro que el *Bernardo* –podemos afirmarlo sin tapujos– nace tarde, hecho que sin duda se cobrará su deuda en forma de acelerado olvido por parte de sus lectores. A esto podemos alegar como atenuante el hecho, no baladí, de que entre la composición del *Bernardo* y su efectiva publicación pasaron, como veremos, cerca de veinte años¹⁸.

De otro lado, y atendiendo a la elección del tema y a su personaje principal, el *Bernardo* forma parte de la producción épica cuya centralidad ocupa Bernardo del Carpio, héroe cuya figura, que partía de una inicial presunción de veracidad histórica, sufrió un vuelco desde finales del siglo XVI en forma de proceso de revisión. Bernardo de Balbuena escribió su obra épica en la idea, avalada hasta entonces unánimemente por los historiadores, de que Bernardo del Carpio y su leyenda heroica eran hechos poco menos que reales; pero el prólogo lo redacta Balbuena muchos años después, cuando ya había tenido noticias de la puesta en entredicho del personaje y de la leyenda por parte de los estudiosos de la Historia, lo que comenzó a dar sus frutos positivos algo antes de 1600. Así, Balbuena ya da cuenta en su prólogo de que Bernardo del Carpio es tenido comúnmente por un personaje fabuloso¹⁹.

El protagonista de la obra de Balbuena es figura principal y señera de la producción épica hispánica y también elemento compartido por algunas de las obras que acabamos de señalar como secuelas de Ariosto. Y es que Bernardo del Carpio²⁰ –y entramos ya con ello en la materia principal que interesa a nuestro trabajo–, que bien puede ser considerado el Eneas español, es el héroe de mayor presencia en la épica culta en

¹⁶ Nos dice Balbuena que de Boiardo tomó prestado el recurso de las hadas y lo mágico: “el Boyardo y los que le han seguido inventaron en su lugar las hadas y encantamientos de los magos” (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 10).

¹⁷ Fecha en que el propio Tasso autorizó la publicación, pero ya desde 1579 habían circulado ediciones de la obra.

¹⁸ Aunque no es menos cierto que, como también veremos, Bernardo de Balbuena revisó su poema durante ese tiempo.

¹⁹ Para los datos concretos y pormenorizados de este proceso de revisión y de su repercusión en el poema v. la introducción de Martín Zulaica a su edición del *Bernardo* (pp. 29-35) y también el artículo de Lara Vilà, “De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio” (2012), pp. 54-56.

²⁰ La leyenda del héroe Bernardo del Carpio aparece recogida por vez primera, en lengua latina, en el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy (el Tudense), obra escrita hacia 1238. El personaje aparece también en el *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada (el Toledano), crónica escrita poco después que la del Tudense, hacia 1250. Seguidamente lo encontramos, ya en castellano, en la *Estoria de España* dirigida por Alfonso X, de donde pasó a la ya moderna historiografía renacentista de Florián de Ocampo. V. Lara Vilà, “De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio” (2012).

castellano²¹, habiendo también gozado de presencia en el que es sin duda el género español de mayor renombre en época de Balbuena, el teatral²².

Una vena marcadamente nacionalista, patriótica o reivindicativa de la España imperial, que es la que había visto nacer y crecer a Balbuena, impregna los versos del *Bernardo* de principio a fin²³. Es éste un rasgo esencial del carácter del poema pues, no en vano, el autor afirma que su deseo ha sido el de:

celebrar en un poema heroico las grandezas y antigüedades de mi patria en el sujeto de alguno de sus famosos héroes.²⁴

Para levantar su monumento Balbuena se propuso buscar aquello que mejor se pudiera adecuar a su deseo y lo que eligió no fue ni a un héroe cualquiera ni unos argumentos menores, ya que en el núcleo principal de la historia que se dispone a poner en verso se encuentra el agravio de Francia a España, ejemplificado en los deseos del César franco Carlo Magno de hacerse con el reino del monarca hispano Alfonso el Casto de León, tío de Bernardo del Carpio. La historia —o lo que de ella quedaba tras su conversión en leyenda histórica— había servido ya en otras ocasiones de justificación o soporte etiológico para las guerras que el emperador Carlos sostuvo siglos después oponiendo su creciente poderío a las pretensiones francesas de dominar Italia frente a las idénticas aspiraciones hispanas²⁵; hecho que, del mismo modo que su adscripción al modelo ariosteo, aleja también al poema de su tiempo, comoquiera que los dolores de cabeza que a la imperial corona española produjeron las escaramuzas de Francisco I de Francia quedaban ya muy atrás en los reinados del último Felipe II, de Felipe III y del primer Felipe IV, que fueron los monarcas en cuyos respectivos tiempos se gestó, se intentó publicar y se publicó finalmente el *Bernardo*. De nuevo Balbuena quedaba desfasado en su producto antes incluso de que éste naciera.

¿Quién fue Bernardo de Balbuena²⁶? Valgan unas sucintas líneas para presentar la figura de un escritor que, a pesar de algunos aislados aunque importantes elogios y, en todo

²¹ Con anterioridad a la publicación del *Bernardo* de Balbuena habían hecho de Bernardo del Carpio su héroe épico poetas como Nicolás Espinosa (*Segunda parte del Orlando*, 1555), Francisco Garrido de Villena (*El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles*, 1555), Agustín Alonso (*Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, 1585), Luis Barahona de Soto (*La primera parte de la Angélica*, 1586) y Cristóbal Suárez de Figueroa (*España defendida*, 1612).

²² Lope de Vega recogió el mito histórico en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (de fecha incierta) y en *El casamiento en la muerte* (1604). Con anterioridad el dramaturgo Juan de la Cueva había estrenado en Sevilla, en el año 1579, su *Comedia famosa de la libertad de España por Bernardo del Carpio*.

²³ Para Maxime Chevalier este aspecto del patriotismo enlaza con la tradición épica española: «A côté de ces manifestations d'un patriotisme impéétueux, on constate chez Balbuena une profonde empreinte de la tradition littéraire espagnole» (Chevalier, *op. cit.*, p. 373).

²⁴ Prólogo del *Bernardo*, párrafo 2.

²⁵ Cf. Lara Vilà, "De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio", p. 53, donde la autora afirma: «Roncesvalles se convierte así en la antesala y la prefiguración de otra gran batalla reciente, la de Pavía, donde Francisco I fue derrotado y capturado».

²⁶ A la hora de decidimos por la grafía para el nombre del autor del *Bernardo* hemos valorado las dos posibilidades existentes, pues ambas gozan de tradición (aunque en distintas proporciones): "Balbuena" o "Valbuena". El mayor estudioso del autor hasta la fecha, John Van Horne, tras alguna vacilación (como en la p. 10 de su "*El Bernardo*" of Bernardo de Balbuena. A study of the poem with Particular Attention to its relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance, utiliza "Balbuena", y así lo encontramos en la moderna catalogación de la Biblioteca Nacional. Así lo hacen también la mayoría de los primeros comentaristas, como Nicolás Antonio, Moratín, Lista o

caso, del comprensible éxito local en México²⁷ de su *Grandeza mexicana*, nunca ha terminado de afianzarse ni en el afán de los estudiosos ni en el gusto de los lectores, y cuya biografía está aún pendiente de aclarar en no pocos puntos²⁸.

El autor del *Bernardo* había nacido hacia 1562²⁹ en la localidad española de Valdepeñas (entonces Reino de Toledo, hoy provincia de Ciudad Real). Hijo natural de Bernardo de

Quintana. No es el caso de algunos estudiosos del siglo XIX, como José Luis Muñárriz, Cayetano Rosell o Menéndez Pelayo en algunas obras (en *Historia de la poesía hispano-americana* lo presenta con “B”), quienes prefieren la “V”, tal y como le ocurre en 1821 a la propia Academia al publicar el *Siglo de Oro* y la *Grandeza mexicana*. María Rosa Lida de Malkiel también lo presenta con “V” aunque ofrece la otra opción en el índice alfabético. Nosotros, finalmente, y tras un largo período de reflexión (comenzábamos nuestro trabajo apostando por la “V”), hemos optado por la grafía no etimológica *Balbuena*. Aunque creemos que utilizar “Balbuena” podría conllevar, en coherencia, adoptar formas como, por ejemplo, “Cerbantes” (que es como lo escribía el propio autor pero que ya hoy nadie usa) en lugar del ya omnipresente “Cervantes”. Sin embargo, y a pesar del gusto personal del autor, el nombre de Cervantes figura con “V” en las ediciones príncipe de sus obras. Pero la grafía de Balbuena con “B” es la que ha tenido más éxito y difusión hasta nuestros días y hoy es ya la única utilizada. Se alineaba con la “B” unos de sus biógrafos y críticos más señalados, Manuel Fernández Juncos, quien valoraba, aunque rechaza finalmente, la grafía etimológica y justifica la “B” por ser ésta la grafía utilizada por el propio poeta manchego (Manuel Fernández Juncos, *Don Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico*, Puerto Rico, 1884). Uno de los institutos de enseñanza secundaria de Valdepeñas, la localidad natal del autor, lleva el nombre de “Bernardo de Balbuena”, con “B”, como se encuentra también en todas las ocasiones en que se puede leer su nombre en la localidad (placa de bautismo en la Iglesia de la Asunción, estatua en el Paseo de la Estación, calle Bernardo de Balbuena y plaza Balbuena).

²⁷ *Grandeza mexicana*, como temprano y encendido elogio de las virtudes de la capital y de sus gentes, es un texto de amplia difusión en México, donde se enseña en las escuelas y está presente en las antologías poéticas. Por lo demás, de entre las obras de Balbuena, es la que cuenta con mayor número de ediciones y de estudios. Sus reducidas dimensiones también han contribuido sin duda a ello.

²⁸ Han indagado en la vida de Bernardo de Balbuena estudiosos como Gil González Dávila, José Toribio Medina, Manuel Fernández Juncos, John Van Horne, José Rojas Garcidueñas, Manuel Fernández Juncos, Sylvia Wynter y, recientemente, Matías Barchino y Jorge L. Terukina. Entre todos destacan las imprescindibles incursiones de Van Horne y de Rojas Garcidueñas, que seguimos nosotros en nuestra breve muestra biográfica. Hemos tenido también muy en cuenta los datos que ofrecen Jorge Terukina y Martín Zulaica, por ser los estudios más actualizados.

²⁹ Hasta 1933 no se determinó la fecha correcta –aunque aún no exacta– del nacimiento del poeta. Esto sucedió cuando Van Horne publicó “El nacimiento de Bernardo de Balbuena”. Y para establecer la cronología de su paso a América habría que esperar aún dos décadas más, hasta que Guillermo Porras Muñoz publicara en 1950 “Nuevos datos referentes a Bernardo de Balbuena”. Así lo hacen ver tanto Raúl Díaz Rosales, en la nota 7 de su edición del texto de Manuel Fernández Juncos, como Jorge Terukina, en su *op. cit.*, p. 1, nota 2, donde se hace también eco de las investigaciones al respecto llevadas a cabo por Jorge Ignacio Rubio Mañé en 1960. Así, la inexactitud de los datos que se manejaban produjeron inevitables errores de datación, como la propia fecha del nacimiento, que se fijaba hasta entonces en 1568. Una vez rectificada la fecha de nacimiento, aún quedaba la inevitable secuela de que, consiguientemente, creyera al principio Van Horne que el joven Balbuena había viajado a América acompañando a su padre en 1564 (con tan solo dos años de edad), lo que se corrigió cuando se encontraron los demás documentos referidos. De modo que el baile de fechas se serenó y se fijó que en realidad Balbuena había nacido entorno a 1562 y que el paso a Indias había lo había efectuado el poeta en 1584, con cerca de veintidós años. El dato equivocado de su traslado a México, sin embargo, había dejado frutos porque fue decisivo para que se insistiera, sobretodo desde América, en que se debía considerar a Balbuena, un poeta mexicano más que español. Incluso Salado Álvarez llegó a sostener en 1927 (*Un gran poeta mexicano restituído a su patria*) que el poeta había nacido en México. Así, en la bibliografía existente encontraremos dos fechas bien distintas para el nacimiento de Balbuena: John Van Horne maneja aún en sus primeros trabajos la datación incorrecta de 1568 y podemos detectar el cambio en su explicación en la nota 1 de la introducción a su edición de *Grandeza mexicana*. A partir de la aclaración de las fechas se suelen consignar bien pero aún no se ha acabado de erradicar del todo el error, lo mismo en el caso del año de nacimiento en 1568 como en el del viaje a América con dos años de edad, como podemos apreciar en algunos estudiosos que de él han hablado más tarde. Por poner un ejemplo, a día de hoy aún se puede

Balbuena y de Francisca Sánchez de Velasco, pasa su juventud en su localidad natal, donde recibe formación humanística y retórica, sin que sepamos concretamente dónde.

Hacia 1584 marcha a México a requerimientos de su padre, quien había pasado años antes a las Indias para ejercer de secretario en la Audiencia de Compostela, en Nueva Galicia. Ya en México, el joven Balbuena continúa sus estudios en colegios locales y comienza a dar cuenta de sus aficiones literarias pues gana, entre 1585 y 1590, tres premios de composición poética³⁰. En Ciudad de México se gradúa como bachiller en Teología y se ordena sacerdote, comenzando una carrera eclesiástica en la que ejerce de cura en Guadalajara y en las minas del Espíritu Santo de San Pedro Lagunilla. Vive y trabaja también en Jalisco y, probablemente, en Culiacán. Es en esta época, mientras trataba de prosperar en el escalafón jerárquico de la Iglesia, cuando emprende la composición de su monumental *Bernardo*.

Pero no consigue por el momento Balbuena su propósito de hacerse con un mejor puesto. Se afana entonces en entablar contacto con gente poderosa que le pueda ayudar en su carrera, tanto en la faceta eclesiástica como en la literaria. Es clave en estos intentos el acercamiento a doña Isabel de Tobar, señora principal residente en Culiacán y emparentada con el influyente conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro. A principios del nuevo siglo ya tenía nuestro poeta lista para la imprenta la obra que tituló *Grandeza mexicana*, y que había escrito, según él mismo nos refiere, para satisfacer el deseo que le expresó doña Isabel de que México contara con un texto laudatorio de enjundia. La primera emisión de la primera edición de la obra iba dedicada al arzobispo de México, fray García de Santamaría Mendoza.

Pero el caso es que Balbuena sigue sin avanzar en lo que le dictaban sus particulares anhelos y en su cabeza nace la idea de retornar a la metrópolis, donde bien podrá gozar – piensa él – de mejores contactos y de condiciones óptimas para que sus escritos vean la luz que les niega la tierra americana. Cambia la dedicatoria de *Grandeza mexicana* y el nuevo destinatario de la obra, en una segunda emisión, es el conde de Lemos, recién nombrado presidente del Real Consejo de Indias. La figura de Lemos recibe los correspondientes elogios mezclados con los confesados deseos por parte de Balbuena de que el influyente prohombre se convierta en su mecenas. La *Grandeza mexicana*, la primera obra de Balbuena en salir a la luz, se publicaba en México en 1604.

En 1606 Balbuena retorna a España y allí, “en este viaje de asentamiento profesional, las obras mismas funcionan para el autor como remos”³¹ y sus desvelos darán algunos frutos. En 1607 accede, en la Universidad de Sigüenza, al grado de doctor en Teología. Gracias a un primo suyo, también hombre de letras, llamado Miguel Sánchez Cejudo³²,

leer la fecha de 1568 si se consulta en la red la página oficial de la jerarquía católica, donde aparecen los datos de Balbuena como obispo de Puerto Rico. Parece claro que el hecho de que el trabajo más importante sobre el *Bernardo*, el de Van Horne de 1927, contemple aún la fecha errónea, ha contribuido sobremanera a ello.

³⁰ En 1585, 1586 y 1590. Cf. la introducción a la edición de *Grandeza mexicana* de Luis Íñigo Madrigal, p. 9.

³¹ Es expresión de Clara Monzó Ribes referida a otro escritor aurisecular, Alonso del Castillo, en sus tribulaciones para buscar mecenazgo. Cf. Clara Monzó, “Un dramaturgo en busca de mecenas: escritura y patrocinio en *La fantasma de Valencia* (1634) de Alonso del Castillo Solórzano”, p. 53.

³² Miguel Sánchez Cejudo del Olmo es autor de versos laudatorios, en latín y en castellano, previos a diversas obras de Lope como, entre otras, la *Dragontea* o el *Isidro*. V. Terukina, *op. cit.*, pp. 6-7, nota 19,

logra el acercamiento a Lope de Vega, que había sido secretario durante dos años del propio conde de Lemos. De este modo entra en contacto, además de con el propio Lope, con escritores como Francisco de Quevedo o Antonio Mira de Amescua, quienes escribirán versos laudatorios para saludar la que será su segunda publicación, el *Siglo de oro en las selvas de Erífyle*, que data de 1608 y que dedica también al conde de Lemos. Los poemas previos a la obra nos muestran que Balbuena era un poeta conocido en los círculos literarios de la corte³³. Por fin Lemos se convierte en mecenas de Balbuena y a él promete dedicar también la ansiada publicación del *Bernardo*.

Si literariamente iba consiguiendo Balbuena comenzar a afianzarse, también su carrera profesional parece tomar un rumbo más elevado pues en el año 1608 es nombrado abad mayor de la isla de Jamaica. Es lógico pensar que el conde de Lemos había actuado. Sin embargo, y desconocemos los motivos, se le resiste aún la publicación del *Bernardo*, que ya tenía listo para la imprenta.

Tras un par de años de demoras por asuntos burocráticos, viaja Balbuena en 1610 hasta su puesto jamaicano³⁴. Sin embargo no se muestra conforme con la precaria situación de su destino y trata, en vano, de convertir la abadía de Jamaica en obispado. Durante los siguientes años, desde su cargo antillano, sigue Balbuena aspirando al báculo³⁵. Literariamente no cesa en su empeño de editar su *Bernardo*, que en 1615 es sometido a una profunda revisión³⁶.

Tras unos años en Jamaica, en 1619 Balbuena es nombrado obispo de Puerto Rico³⁷. Dedicar primero un tiempo a gestionar y consolidar sus finanzas, lo que logra al conseguir los beneficios y réditos de una encomienda³⁸. Llega al fin en 1623, tras una breve estancia en Santo Domingo para asistir a un concilio provincial, a su destino episcopal. Sabemos que desde allí sigue tratando de crecer porque se postula para un obispado de mayor categoría como es el de Ciudad de Panamá³⁹. Siempre desde su sede puertorriqueña logra, ahora sí, que el *Bernardo* salga por fin publicado en Madrid en 1624.

donde se aportan estos y más datos y se remite a bibliografía sobre este humanista manchego primo de Bernardo de Balbuena.

³³ Además de Lope y Quevedo, el *Siglo de Oro* cuenta con el saludo de Saavedra de Guzmán, poeta mucho menos conocido pero colega épico de Balbuena como autor de la epopeya del ciclo cortesiano *Peregrino indiano* (1599).

³⁴ Los retrasos en la concesión de la dispensa papal para el ejercicio del cargo de abad bien pudieron deberse a su condición de hijo natural (v. Terukina, *op. cit.*, p.15).

³⁵ Es curioso observar, *mutatis mutandis*, el cierto regusto a queja ovidiana en el exilio que deja Balbuena en alguna de sus cartas desde la lejana Jamaica cuando se lamenta de las condiciones de la isla en la que pasa unos años: «Hallé su iglesia tan pobre, tan arruinada y descubierta que en lloviendo no se puede entrar dentro a decir misa y a la gente tan imposibilitada de poderla reparar con sus limosnas, que aunque he hecho todas las diligencias posibles, saliendo en compañía del gobernador a pedir de puerta en puerta para una necesidad tan urgente, no se ha podido juntar cosa que sea de consideración, y así he tenido por mejor repararla a mi costa, como lo quedo haciendo, que cansarme en querer sacar sustancia de donde no la hay». V. Van Horne, “Documentos del Archivo de Indias referentes a Bernardo de Balbuena” (1930).

³⁶ Cf. Alberto Montaner Frutos en el prefacio a la edición del *Bernardo* de Martín Zulaica, vol. 1, p. 11.

³⁷ Bernardo de Balbuena hace el número once de una lista episcopal, la puertorriqueña, que inauguró Alonso Manso en 1511.

³⁸ El patrimonio de Balbuena, según refiere Terukina (*op. cit.*, pp.16-17), llegó a ser más que notable a partir de su acceso al obispado.

³⁹ El dato lo brinda en exclusiva Terukina (*op. cit.* p. 16, nota 50).

En el año 1625 una partida de corsarios al servicio de Holanda ataca Puerto Rico e incendia la sede episcopal, quemándose entonces todos los documentos y papeles privados de Balbuena, entre los que se quizá encontrarían otras obras suyas manuscritas⁴⁰. Dos años después, el 11 de octubre de 1627, muere en Puerto Rico Bernardo de Balbuena, obispo y poeta, a los 65 años de edad aproximadamente⁴¹.

En el periplo vital de Balbuena podemos atisbar cierto corte o división. La primera parte de su vida parece que estuvo dedicada a la creación literaria y también a tratar de ascender en la escala de los honores; en la segunda parte, lograda al menos una buena parte de sus aspiraciones, resulta razorable deducir que se invirtieron los términos y que el trabajo como jerarca eclesiástico eclipsó en buena medida –pero no en toda– sus anteriores ocupaciones con las musas⁴². A pesar de ello Balbuena no paró hasta lograr la publicación, ya en su edad madura, del más ambicioso de sus proyectos artísticos, el *Bernardo*.

Los escasos datos con que contamos para fijar los rasgos personales de Bernardo de Balbuena hacen afirmar a uno de sus grandes estudiosos, John Van Horne, que:

the youthful Balbuena possessed in all probability an ardent, energetic, ambitious, and audacious temperament.⁴³

Lo que está fuera de toda duda es que que Bernardo de Balbuena obró a lo largo de su existencia como activo y ambicioso eclesiástico (fue capellán, cura, abad y obispo) y también que fue un hombre de gran cultura y bastante dado a mostrar su enorme erudición. Hay alguna noticia sobre su “fácil, brillante y conmovedora elocuencia”⁴⁴. En cuanto a su personalidad, Van Horne lo deja bien a las claras:

We do not have external evidence to reconstruct Balbuena's personality.

José Rojas Garcidueñas sí se atreve a dibujar una etopeya de Balbuena, a lo que dedica un apartado de su obra⁴⁵. En su trabajo da abundantes detalles, extraídos de la obra literaria de Balbuena, sobre el carácter de su amor por doña Isabel de Tobar. Además, la

⁴⁰ Se trata de la expedición del corsario holandés Boudewijn Hendricksz, a quien en España se conoció por Balduino Enrique. El corsario atacó la isla en 1625 con 17 barcos. Los habitantes, entre los que se encontraba el obispo Balbuena, se refugiaron durante el asedio en un fuerte. La biblioteca del obispo fue pasto de las llamas el 21 de octubre de 1625. Pocos meses después de saquear la ciudad, el holandés abandona la isla repelido por el capitán Juan de Haro en la conocida como Batalla de San Juan (v. Héctor Andrés Negroni, *Historia militar de Puerto Rico*, 1992, pp. 241-250).

⁴¹ Según afirma Manuel Fernández Juncos en el repaso biográfico que contiene su *D. Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico*, p. 634, Balbuena fue enterrado en la capilla de San Bernardo de la catedral de Puerto Rico. Tras sucesivas obras de remodelación de la sede catedralicia, el lugar de dicho enterramiento corresponde hoy día al altar del Santo Sepulcro, bajo cuyo suelo se encuentran las cenizas de nuestro poeta.

⁴² «Balbuena consagró la última parte de su vida a la carrera eclesiástica más bien que a la literaria» (Van Horne, *Bernardo de Balbuena: biografía y crítica*, p. 19).

⁴³ Van Horne, 1927, p. 29.

⁴⁴ Así lo afirma Manuel Fernández Juncos (*op. cit.*, p. 15): «La tradición del pueblo puerto-riqueño, que recuerda con especialidad a sus bienhechores y posee en alto grado el don de la gratitud, atribuye a Balbuena afabilidad y dulzura de carácter, sencillez y pureza de costumbres, constancia y tino exquisito en las prácticas de la caridad, afición decidida a los ejercicios de púlpito, y fácil, brillante y conmovedora elocuencia».

⁴⁵ Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pp. 53-86.

ambición y el deseo de gloria comparecen, en opinión del autor, como los rasgos más característicos del poeta:

Una irrefrenable e irrefrenada ambición de gloria que llena toda su vida y que, por esa persistencia y por esa intensidad, considero que fue el más sólido y dinámico eje sobre el cual se erguía y giraba la parte más considerable de su carácter.⁴⁶

Y concluye proponiendo, entre los elementos que primaron en Balbuena a lo largo de sus diferentes etapas vitales, de nuevo el ansia de fama como eje:

El amor, en su juventud hasta su madurez, en ésta la ambición de cargos y de honores y, con la vocación literaria, una intensa sed de gloria y de fama toda su vida.⁴⁷

No creemos, pues, cometer un exceso si afirmamos que Bernardo de Balbuena fue un hombre de su tiempo que vio en su amor por las letras –y en su enorme talento natural como escritor– una oportunidad para abrirse paso en una carrera eclesiástica emprendida en medio de las no pocas adversidades que le iba a deparar una posición social inicial mediana.

Porque fue Balbuena un hombre con aspiraciones profesionales pero también un artista ambicioso. De sus anhelos por alcanzar la inmortalidad a través de las letras nos habla él mismo cuando se coloca al lado de Homero y Virgilio expresando su deseo de no acabar cayendo como las murallas de Roma o el coloso de Rodas⁴⁸:

La romana y la griega monarquía,
de Virgilio y de Homero plumas varias,
murieron y ellos viven todavía.
Si a sus versos los reinos dieron parias,
también yo espero que a la musa mía
rinda, a pesar del tiempo y de envidiosos,
Roma sus muros, Rodas sus colosos. (*Ber.* II, 113)

La aparición en esta estancia, significativa para nuestro trabajo de tradición clásica, de estos dos nombres de poeta y de estos dos topónimos –en ambos casos uno griego y otro romano– nos revela la intención del poeta de contar en su obra con el báculo frecuente, en forma y fondo, del acervo cultural, mitológico y literario, grecolatino; camino este el natural, por otra parte, de cualquier literato de su tiempo.

En el interior de un templo, al que accede guiado por el dios Apolo, podemos contemplar al protagonista de nuestra obra, Bernardo del Carpio, recreándose en una estatua que asegura fama eterna a un poeta de su mismo nombre que, pasados ocho siglos, será el encargado de cantar sus glorias:

Ésta, le dijo Apolo, en nombre eterno
aquí del tuyo queda consagrada,
a quien tu duro brazo, ahora tierno,

⁴⁶ Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸ Rasgo este de ansiar la inmortalidad tan balbueniano como lugar común en buen número de poetas de la Antigüedad (cf. Virgilio, *Aen.* IX, 446; Horacio, *Carm.* III, 30; Ovidio, *Met.* XV, 871).

dajará de grandezas coronada.
Y, aunque entre nieblas de un prolijo invierno
por estos ocho siglos olvidada,
sin la luz volará que ahora tiene;
ni esto te entibie ni tu espada enfrene. (*Ber.* XVII, 86)

Es un hecho incuestionable que, una vez nacida la *Eneida*, obra clave de la épica de todos los tiempos y sobre la cual pivota el género, todo autor de poesía heroica de cualquier tiempo y lugar aspiraba a seguir los pasos del gran vate de Mantua; y, por ende, también de Homero, de cuyos versos hacía Virgilio de exquisita correa de transmisión. En el caso que nos ocupa es el propio Balbuena el que se confiesa en el interior de su obra presentando su candidatura a la palma y su aspiración a ser el Virgilio o el Homero español y su legítimo deseo de que su Bernardo del Carpio esté a la altura de Eneas o de Aquiles⁴⁹:

¡Oh venturosa España si tuvieras
de tus Eneas un Marón segundo
o a tus nuevos Aquiles un Homero,
cuán poca envidia hubieran del primero! (*Ber.* XVI, 72)

Como hemos señalado, tres obras engrosan el *corpus* balbueniano que conservamos. Y las tres interesan a nuestro afán por tratarse de trabajos integrantes de un corpus global de intenciones virgilianas. Repasemos muy someramente su contenido.

En primer lugar, *Grandeza Mexicana*, publicada en 1604. Se trata de un poema descriptivo y laudatorio (más lo segundo que lo primero) en el que se muestran las virtudes de la tierra mexicana y de las gentes que la habitan y la hacen grande. La primera edición de *Grandeza mexicana* viene enriquecida con dos materiales suplementarios⁵⁰ que interesan especialmente a la materia que vamos a tratar⁵¹.

⁴⁹ La cantidad de poemas épicos cultos españoles auriseculares, y por tanto de autores aspirantes a ser el Virgilio español, es más que notable. En el espacio de los años que vivió Bernardo de Balbuena –por delimitar y creando así una lista parcial– se publicaron en lengua castellana poemas como el *Carlo famoso* (1566) de Luis de Zapata, la *Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla, la *Austríada* (1584) de Juan Rufo, la *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* (1585) de Agustín Alonso, la *Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, la *Mexicana* (1586) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, el *Monserate* (1587) de Cristóbal de Virués, la *Araucana III y IV* (1587) de Diego de Santisteban Osorio, *El sitio y la toma de Anvers* (1587) de Miguel Giner, el *Cortés valeroso* (1588) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Las Navas de Tolosa* (1594) de Cristóbal de Mesa, el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, la *Dragontea* (1598) de Lope de Vega, el *Isidro* (1599) de Lope de Vega, el *Peregrino indiano* (1599) de Saavedra de Guzmán, *La Hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega, la *Bética conquistada* (1603) de Juan de la Cueva, la *Vida, excelencias y muerte del patriarca San José* (1604) de José de Valdivielso, el *Pelayo* (1605) de Alonso López Pinciano, la *Restauración de España* (1607) de Cristóbal de Mesa, la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega, la *Expulsión de los moros de España* (1610) de Gaspar Aguilar, la *Cristíada* (1611) de Fray Diego de Hojeda, *El patrón de España* (1612) de Cristóbal de Mesa, la *España defendida* (1612) de Cristóbal Suárez de Figueroa, la *San Ignacio* (1613) de Antonio de Escobar, la *Mosquea* (1615) de José de Villaviciosa, la *Hespaña libertada* (1618) de Bernarda Ferreira de la Cerda, la *Amazona cristiana* (1619) de Bartolomé de Segura, la *Laurentina* (1624) de Gabriel de Ayrolo, el *Asalto y conquista de Antequera* (1627) de Rodrigo de Carvajal o el *Purén indómito* (de fecha incierta dentro del primer cuarto del s. XVII) de Diego de Arias. Para una visión más completa de las obras que ocupan este período (las citadas aquí y otras) v. el catálogo que ofrece Frank Pierce en *La poesía épica del Siglo de Oro*, pp. 330-350.

⁵⁰ Materiales de difícil y pesada lectura por la gran acumulación de citas que contienen, y que se obviaron en todas las siguientes ediciones desde 1828 hasta que los restituyó Van Horne en la suya de 1930. Van

El primero de ellos es un escrito previo, redactado en 1602, dirigido a don Antonio de Ávila y Cadena, arcediano de Nueva Galicia y conocido habitualmente como *Carta al arcediano*, donde aborda Balbuena, desde el punto de vista erudito, temas diversos (entre otros la garza, el cisne, Apolo, el laurel, la oliva, el incienso, Atlante, Faetonte, la lira o algo de geografía griega) y que le sirve para dar muestra, si bien algo forzada, de su ya mentada erudición⁵².

Y el segundo, que hace de epílogo, es la obra titulada *Compendio apologético en alabanza de la poesía*, obra que consagra a la defensa del arte de la poesía (y de la música) relacionándola con su origen en el elemento hebraico de la Biblia y donde ofrece buena cantidad de ejemplos de hombres que a lo largo de los siglos defendieron la gaya ciencia de sus detractores⁵³.

Cuatro años después, en 1608, publica Balbuena el *Siglo de oro en las selvas de Erífle*, especie de novela mezcla de verso y prosa que recrea, trasladado a las márgenes del río Guadiana, los ambientes pastoriles del griego Teócrito, del latino Virgilio y del gran referente de la bucólica italiana renacentista, Jacopo Sannazaro. La obra cuenta, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, con unos interesantes paratextos entre los que se encuentran elogios de Lope y Quevedo entre otros.

Y en último lugar, nuestro *Bernardo o La victoria de Roncesvalles*, publicado en 1624, o sea veinte años después de *Grandeza mexicana*. Se trata de un poema épico que, so pretexto de rendir homenaje a la noble casa española de Castro⁵⁴, narra las hazañas del héroe Bernardo del Carpio, culminando las mismas con la intervención del protagonista en la batalla de Roncesvalles, donde da muerte al famoso caballero Roldán, uno de los doce pares de Francia.

Horne dedicó su trabajo a revisar, analizar minuciosamente y poner en valor lo que de bueno e interesante se contiene en estos dos escritos suplementarios. El interés de los mismos suele venir en forma de datos sobre la vida y la personalidad de Balbuena y de jugosos detalles del México de la época. De entre ellos nos puede resultar especialmente atractivo a los filólogos dedicados al estudio de la épica el dato que nos brinda Balbuena (pp. 153-154 de la edición de Van Horne) sobre la existencia de poesía heroica de naturaleza oral en el México precolombino.

⁵¹ Para una visión moderna de estos materiales v. Jorge Téllez, *Poéticas del nuevo mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial: siglos XVI, XVII y XVIII* (2012), pp. 40-54. Téllez ofrece información sobre los opúsculos literarios de Balbuena y un completo estudio del *Compendio apologético*.

⁵² Al bibliófilo Bartolomé Gallardo (que en el tomo II de su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, publicado en 1866, ofrece una pequeña selección de la carta) le pareció esta obra una pedante acumulación de citas. Tanto el dato como la descripción de la opinión la aporta Van Horne en la p. 14 de su edición de *Grandeza mexicana*. Por su graciosa expresividad, aportamos nosotros aquí las palabras exactas con las que Gallardo (*op. cit.*, p. 7) despacha la *Carta al arcediano* de Balbuena: “una prolija e impertinente glosa [...] rebutida de citotas y latinajos”.

⁵³ Ángel Rama valora la obra como el primer manifiesto poético teórico hispanoamericano (*cf.* su artículo “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”). En 1608 se publicó en Lima la obra *Discurso en loor de la poesía*, de autora anónima, que algunos estudios consideran el primer texto crítico de América, pero la obra de Balbuena es cuatro años anterior (*cf.* Jorge Téllez, *op. cit.*, p. 40).

⁵⁴ Si bien el *Bernardo* está dedicado, como hemos señalado, a don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, la tardanza en la publicación de la obra propició que la dedicatoria final real recayera sobre su sucesor, don Francisco Fernández de Castro, VIII conde de Lemos. Don Francisco era hermano del destinatario original, que había fallecido en 1622, o sea dos años antes de la publicación del *Bernardo*.

Tenemos noticia, por unos versos previos a la *Grandeza Mexicana* escritos por el licenciado Miguel de Zaldivia⁵⁵, de que Balbuena pudo componer otras obras que nunca vieron la luz, como una *Cosmografía*, una *Cristiada*, una *Alteza de Laura* y un *Arte nuevo de la Poesía*, trabajos que, de ser cierta su existencia, se habrían perdido para siempre en el saqueo de Puerto Rico por los holandeses en 1625.

El grueso de la obra a la que vamos a dedicar nuestro trabajo lo redacta Balbuena aproximadamente en los quince años que van de 1585 a 1600⁵⁶, y al menos buena parte lo hace en la ciudad mexicana de Jalisco⁵⁷. Hacia 1607 Balbuena había finalizado una completa revisión del trabajo. Poco después la obra parece ya destinada a publicarse porque el dramaturgo Antonio Mira de Amescua firma la aprobación de la misma el 9 de febrero de 1609 y el privilegio por diez años se le otorga el 11 de julio del mismo año⁵⁸. En 1615 el *Bernardo* acaricia de nuevo la publicación, pero, de nuevo por razones desconocidas, el alumbramiento se sigue haciendo de rogar. La obra saldrá a la luz bastantes años después, en 1624⁵⁹. Según cuenta el propio Balbuena, su mecenas, don Pedro Fernández de Castro, leyó el poema y le dio su visto bueno⁶⁰.

Las plumas estudiosas que han escrito sobre el *Bernardo* no son precisamente abundantes para tratarse de una obra de su envergadura y calidad⁶¹. Su longitud, junto con sus indisimulables defectos, han contribuido a ello, como también el hecho, retroalimentado por el anterior, de que haya gozado de pocas ediciones. En realidad,

⁵⁵ Sobre la información contenida en estos versos incluidos en los paratextos de la obra, en forma del clásico soneto previo laudatorio, advierte Jorge L. Terukina de que han de ser leídos, como los demás materiales previos a *Grandeza mexicana*, con sumo cuidado, pues ya Sebastián Gutiérrez Rangel acusa en 1625 a Balbuena de haberlos modificado sustancialmente (cf. Jorge L. Terukina, *El imperio de la virtud*, p. 6, nota 18). De modo que aquello de que Balbuena escribió otras obras no es algo definitivo, aunque tampoco puede descartarse.

⁵⁶ «the period between 1595 and 1600» (Van Horne, 1927, p. 26.)

⁵⁷ «there can be no reasonable doubt that the *Bernardo* was written, at least in part, in Jalisco» (Van Horne, 1927, p. 17). Rojas Garcidueñas piensa en San Pedro Lagunillas como lugar de composición principal del *Bernardo* (*op. cit.*, p. 140).

⁵⁸ Para la labor de Antonio Mira de Amescua como aprobador del *Bernardo* y, sobre todo, como comentarista del *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, v. el artículo de Anne Cayuela “Mira de Amescua, censor y panegirista de Bernardo de Balbuena” (1996). De censor a la vez que de panegirista, en palabras de la citada Anne Cayuela, ejerce Mira de Amescua en su aprobación del *Bernardo*, del que dice: «los españoles ingeniosos, dados a la lección de poetas, no tienen en su lengua poema como éste, porque en la variedad de los sucesos y episodios hallarán imitado a Ludovico Ariosto, y en la unidad de la acción, y contextura de la fábula, a Torquato Tasso».

⁵⁹ Vio la luz la edición príncipe del *Bernardo* en la prestigiosa imprenta madrileña de Diego Flamenco, sita en la antigua calle de Los Negros (hoy calle Tetuán, muy cerca de la Puerta del Sol), negocio que estuvo en activo entre 1618 y 1631. En el s. XVII se encontraban en esa zona varios negocios del ramo (cf. Bernardo J. García García, “Las guerras de Flandes en la prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo”, en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, p. 260).

⁶⁰ En la dedicatoria del *Bernardo* a don Francisco Fernández de Castro, el hermano de don Pedro, nos dice Balbuena que su mecenas «no se desdeñó a honrar la obra, pasando los ojos por ella, debajo de la aprobación de su clarísimo ingenio».

⁶¹ Para el seguimiento crítico de la obra a través de los tiempos hemos tenido en cuenta, muy especialmente, los trabajos de Van Horne (1927), Pierce (1968) y Zulaica (2017). Van Horne ofrece la posibilidad de leer muchos párrafos completos de las obras, con Pierce tenemos la oportunidad de contextualizar y comparar las críticas sobre Balbuena con las opiniones sobre otros otros épicos y Zulaica nos regala una visión actual y detallada de los estudios sobre el *Bernardo*, desde los contemporáneos de Balbuena hasta los de nuestros días (cf. la introducción de Martín Zulaica a su edición de la obra, pp. 21-26).

como afirma la profesora Rosa Perelmuter, pocos han leído el *Bernardo*⁶². Según opinión de Mariana Calderón de Puellas, el hecho de ser publicado tras el *Quijote* tiene que ver en la suerte de la recepción del texto, que, a pesar de ser un poema épico, fue tomado como libro de caballerías.⁶³

Pero el *Bernardo* fue objeto de reseña favorable por parte del conocido bibliógrafo y crítico literario Nicolás Antonio, quien en su clásica *Bibliotheca Hispana nova* (1672) apreciaba tales calidades en el poema, que, en su opinión, superaba con mucho a todos los demás españoles de su género:

Cum sane carminis maiestate fere continuo exurgat, rerum adinventione ac varietate plurimum delectet, orationis perspicuitate atque castitate nulli cedat, comparationum vero appositissimarum usu, descriptionum elegantia, geographicae astronomicaeque rei locorum pulcherrima tractatione, miraue exprimendi, fereque oculis subiciendi, quod tan longe et conspectus est, virtute, mea quidem sententia nostros poetas omnes (quod praefiscine dictum) longo post se relinquat intervallo.⁶⁴

Ya en el siglo siguiente, el francés Adrien Baillet, en su estudio enciclopédico *Jugements des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs* (1722) elogia a Balbuena como:

un des meilleurs Poètes que l'Espagne a produits.

Juan Pablo Forner, en sus *Exequias de la lengua castellana* (ca. 1780) ve en el *Bernardo* de Balbuena una mina de poesía más que un poema.

El jesuita Juan Francisco Masdeu, en su antología publicada en Italia bajo el título de *Poesie di ventidue autori spagnoli del cinquecento tradotte in lingua italiana* (1786) señala el *Bernardo* como acaso el mejor de los poemas épicos españoles:

Il miglior forse che abbia la lingua castigliana, e da potersi mettere in paragone colla *Gerusalemme liberata* del Tasso.

La opinión de Masdeu hay que sopesarla dentro de un contexto en el algunos jesuitas de entre los expulsados de España en época de Carlos III se propusieron reivindicar en Italia la poesía española, para lo que se valieron, en el género épico, precisamente de Bernardo de Balbuena, cuyo *Bernardo* proponían como el Tasso español⁶⁵.

⁶² En “¿Merece la pena leer el *Bernardo*? Lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena” (1995), Rosa Perelmuter hace un repaso de las causas del declive, poco tiempo después de su publicación, de una obra que había contado con favorables palabras de parte de ilustres escritores como Mira de Amescua o Lope de Vega. También se hace eco la autora de la historia de las cuatro primeras ediciones. También Alberto Lista (en su “Examen del Bernardo de Balbuena”, p. 697) afirmaba que: «a pesar de las bellezas de su estilo y dicción dudo que sean muchos los que se hayan a trevido a leerlo enteramente».

⁶³ Mariana Calderón de Puellas, “La suerte de Balbuena. La edición del *Bernardo* después del *Quijote*” (2015).

⁶⁴ Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana nova*, tomo I, p. 221.

⁶⁵ V. el reciente artículo de Claudia García Minguillán, “La épica de los jesuitas: juicios y comentarios sobre *El Bernardo* de Balbuena” (2018), donde se da cumplida noticia de este interesante movimiento de crítica literaria, nacido en el seno de la Compañía de Jesús exiliada en Italia, que decidió elegir a Balbuena como representante de la epopeya culta española y que dio sus frutos en el conocimiento y

José Luis Munárriz, en *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1783), traducción y adaptación del manual literario inglés de Hugo Blair, elogia a Balbuena como versificador y acierta al encontrar en el *Bernardo* variedad de estilos y de *genera*:

Valbuena tenía casi todos los talentos poéticos, señaladamente el pastoril, el trágico y el épico; de todos estos géneros hay excelentes muestras en el *Bernardo*.

El ilustrado Leandro Fernández de Moratín, en su *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782) destaca los evidentes excesos de la fatigosa poesía épica española en unos versos que parecen querernos conducir a la amalgama temática del *Bernardo*⁶⁶:

Luego amontonarás confusamente
cuanto pueda hacinar tu fantasía
en concebir delirios eminente:
botánica, blasón, cosmogonía,
náutica, bellas artes, oratoria
y toda la gentil mitología,
sacra, profana, universal historia,
y en esto, amigo, no andarás escaso,
fatigando al lector vista y memoria.

Sin embargo, en su posterior sátira *La derrota de los pedantes* (1789) el mismo Moratín parece moderar sus opiniones y hasta cambiar de idea pues presenta a Bernardo de Balbuena y a Alonso de Ercilla, en medio de un panorama de triste mediocridad literaria en la épica española, como los únicos asistentes de la maltratada musa Clío:

Bernardo de Balbuena y el buen Ercilla conducían a Clío desmayada y casi moribunda,
el peinado deshecho, el brial roto y las narices hinchadas y sangrientas.

Puede que Moratín, en el intervalo entre una y otra sátira, hubiera leído con mayor atención el *Bernardo* y su sonoridad áurea le hubiera producido otras sensaciones. Y es que la reconocida calidad poética de muchos de sus versos es, como diríamos en estos tiempos nuestros de mercantilismo, uno de los grandes “activos” de la obra.

Ya en el último año del siglo XVIII el poeta y académico sevillano Alberto Lista y Aragón pronuncia su *Examen del Bernardo de Balbuena* (1799)⁶⁷, en el que, seducido por la calidad poética de la épica de Balbuena, decide “librar del olvido el nombre de uno de nuestros mejores poetas”, al que no duda en colocar “al lado del rico y delicado Ovidio”. Para ello no se olvida de criticar con dureza sus faltas pero tampoco de ponderar unas virtudes cuyas características podemos comprobar que algo tienen que

valoración del *Bernardo*. La obra llegó a contemplar un proyecto, fallido finalmente, de reedición de la obra en la imprenta del prestigioso tipógrafo Giambattista Bodoni.

⁶⁶ Como confirma Martín Zulaica (en la introducción de su edición del *Bernardo*, pp. 22-23) el escritor dieciochesco se refiere, efectivamente, a la épica del manchego, a cuyos cuarenta mil versos alude poco después: «al infeliz le está mortificando / y cuarenta mil versos le recita / que va sin dirección amontonando». Parece claro que Moratín era partidario de la máxima alejandrina calimaquea *méga biblón méga kakón*.

⁶⁷ Para Pierce (*op. cit.*, p. 102) el estudio de Lista sobre el *Bernardo* es «más completo y de valor más duradero que todo lo escrito hasta entonces de cualquiera de nuestros poemas».

ver con aquellas que ya vio Nicolás Antonio, y que por momentos confiesa que le encandilan:

Yo confieso que Balbuena es riquísimo tanto en la dicción como en los pensamientos, principalmente en los que se reducen a imágenes. Sus cuadros son extensos, los objetos de que los llena, numerosos; su imaginación fecunda los halla en abundancia y su musa pródiga los esparce con suma libertad y lozanía.

Ya en el siglo XIX, José Marchena no soporta el *Bernardo*, lo que queda claro en sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820). Marchena tacha la obra de Balbuena de:

cuento disparatado, sin poesía, sin imaginación, sin arte.

De sus tres epítetos, el primero puede ser tenido en cuenta; en modo alguno los dos siguientes. Aunque, como veremos muy pronto, hubo quien superó la dureza crítica de Marchena⁶⁸.

En cambio lo degustó con indisimulado entusiasmo el escritor y editor Manuel José Quintana, que había propiciado la segunda edición de la obra⁶⁹ y que publica en 1833, encuadrado el *Bernardo* en su repaso comentado de la épica castellana, un, a nuestro entender, muy completo juicio crítico sobre la obra, de la que contiene además un resumen⁷⁰. Le parecía a Quintana, y más partiendo de la base de que se trata de una obra de un joven poeta recién salido de las aulas, que “no sólo es una obra estimable, sino en cierto modo maravillosa”. Así nos regala el pormenor de lo que le inspira el *Bernardo*:

En él obran caracteres, si no profundos y enérgicos, propios a lo menos de la época, y consecuentemente dibujados: diálogos discretos, bizarros, urbanos, y a veces sentidos y patéticos; episodios, entre los infinitos que contiene, no pocos que son oportunos, nuevos y felices; descripciones admirables de países, de fenómenos naturales, de edificios y de riquezas, antigüedades de pueblos, de familias y de blasones; sistemas teológicos y filosóficos, alegorías morales, sentencias y pensamientos profundos y nerviosos; comparaciones abundantes, vivas y bellísimas, una dicción poética llena de frases notables por su novedad y atrevimiento; una versificación fácil, agradable donde quiera, no pocas veces alta y pomposa, según los objetos lo requieren; y todo escrito con tal confianza y osadía, con un aire tal de libertad y desahogo, que el poeta parece que juega con las dificultades de su arte sin conocerlas, como su héroe se burla de los peligros, y sin aprensión ni recelo acomete burlando las empresas más arduas, arrollando todo cuanto le sale al encuentro en el camino.

En otro lugar afirma Quintana, sopesando ahora lo bueno y lo no tan bueno:

⁶⁸ Pierce (*op. cit.*, p. 126) no duda en calificar el juicio de Marchena sobre el *Bernardo* de abiertamente superficial. Y es que afirmar que el *Bernardo* no contiene poesía es, en nuestra opinión, un intolerable abuso.

⁶⁹ Había participado activamente Quintana en la edición del *Bernardo* de Sancha de 1808, en un contexto en el que se aprovechaba la temática francófoba de la obra para promover una *palimgénesis* del mito del Bernardo del Carpio que contribuyera, con su granito de arena literario, a luchar contra la invasión napoleónica. Cf. Claudia García-Minguillán, “La épica de los jesuitas: juicios y comentarios sobre *El Bernardo* de Balbuena”, p. 91.

⁷⁰ Se trata de la *Musa épica castellana*, incluida en la segunda parte de *Poesías selectas castellanas* (pp. 75-88, donde podemos leer un juicio crítico además de un resumen del *Bernardo*).

Nadie desde Garcilaso ha dominado como él la lengua, la versificación y la rima y nadie, al mismo tiempo, es más desaliñado y desigual. Su poema, semejante al Nuevo Mundo, donde el autor vivía, es un país inmenso y dilatado, tan feraz como inculto, donde las espinas se hallan confundidas con las flores, los tesoros con la escasez, los páramos y pantanos con los montes y las selvas más sublimes y frondosas⁷¹

José Gómez Hermosilla criticará, en su ensayo *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), y lo hará con vehemencia, el *Bernardo*, en el que, distanciándose de su colega Lista, no ve prácticamente nada bueno⁷²:

el gusto más detestable que haya tenido jamás, no digo un poeta épico, sino el último y más infeliz coplero.

Creemos que tal comentario, por su inusitada e injusta dureza, muy superior incluso a la del propio Marchena, debe quedar como ejemplo de absoluta incomprensión de una obra y de un estilo.

En cambio el hispanista norteamericano George Ticknor, en su *History of the Spanish Literature* (1849), opinaba que el *Bernardo* era una obra que no debía pasarse por alto:

But the *Bernardo* [...] must not be overlooked. Its is one of the two or three favored poems of its class in the language.

Otros elogiaron el poema, como Cayetano Rosell, encargado de la tercera edición del mismo en 1851, quien lo considera una obra que, a pesar de sus múltiples defectos (llega a calificarlo en su concepción general como “el monstruoso engendro del pintor de Horacio”⁷³), es digna de merecer una atenta lectura, a lo cual anima sin reparos a sus distinguidos lectores:

No teman, sin embargo, nuestros lectores desalentar en el largo espacio de cuarenta mil versos que comprende este poema: a cada paso encontrarán bellezas donde recrear su vista, alicientes que les hagan olvidar el fastidio de tal o cual pasaje, y sin sentirlo, proseguir embebecidos en su lectura.

Porque, a juicio de Rosell, el joven poeta creó:

Muchos y bellos caracteres, y sostuvo algunos con singular acierto; inventó lances interesantes y episodios oportunos; pintó cuadros admirables, dilatados países y regiones, escenas de naturaleza, ejércitos, batallas, fiestas y desafíos; trazó la historia de diferentes épocas, de varias monarquías, y hasta de algunas familias particulares; escribió como maestro, versificó como gran poeta, manejó la lira como armonista inimitable; pero no hay belleza de éstas a que opusiese el defecto más contrario, siendo

⁷¹ Manuel José Quintana, *Estudios sobre nuestra poesía*, artículo IV.

⁷² Para Pierce (*op. cit.*, p. 128) Hermosilla es el último abanderado del neoclasicismo moribundo, pero gran conocedor de los antiguos clásicos y hombre muy sentado en ideas y gustos.

⁷³ Recuérdense los versos iniciales de la *Poética* de Horacio, donde el autor nos presenta la imaginaria pintura de un cuerpo compuesto de uniones imposibles: «Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas / undique collatis membris...» (*Arts*, 1-3). Según Perelmuter las palabras de Cayetano Rosell debieron de desanimar a más de un lector potencial (“¿Merece la pena leer el *Bernardo*?: Lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena”, p. 463).

otras veces en el estilo amanerado, en la versificación prosaico, lánguido y duro en las armonías, ridículo en las descripciones, pesado e insulso en las pinturas, y en los episodios y caracteres débil, inconsecuente y desordenado.

Ya hemos comentado que, para Marcelino Menéndez Pelayo, el *Bernardo* es el mejor poema español de los de su género⁷⁴. Impulsará además don Marcelino la que sería la única edición que vio la obra en el siglo XX. Estas son sus encomiásticas palabras al respecto del *Bernardo*:

Y el inspirado Obispo de Puerto Rico, que hizo resonar de nuevo el canto de guerra de Roncesvalles, dando fantástica inmortalidad al héroe de nuestras antiguas gestas en un poema que es el mejor de su género en castellano y quizá la mejor imitación de Ariosto en cualquier lugar y tiempo.⁷⁵

El investigador arraigado en Puerto Rico Manuel Fernández Juncos⁷⁶, desde la tierra en la que Balbuena ejerció de obispo y en la que vio la muerte, y donde reposan sus restos, aprecia y estudia en exclusiva el *Bernardo*, del que dice:

En cualquiera de sus páginas se encontrarán sin esfuerzo grandes bellezas de fondo y de forma, así como descuidos y desaciertos censurables. La misma facilidad para hallar en él lo bueno o lo malo, el oro o la escoria, la inspiración o la impericia, da margen a que se extremen fácilmente los juicios en pro o en contra, según que el ánimo del crítico esté más o menos predispuesto a percibir bellezas o imperfecciones.⁷⁷

Fernández Juncos abre el camino para que, ya en el siglo XX, John Van Horne⁷⁸ escriba su monografía sobre la obra, la única de amplio calado existente hasta hoy y que sigue siendo el mejor acercamiento global a la obra hasta nuestros días. En ese camino culminado por Van Horne, con quien nos vamos a topar a cada paso a lo largo y ancho de nuestro trabajo, se encontraron poco después hispanistas como Ludwig Pfandl, Frank Pierce, Máxime Chevalier, Joseph Fucilla o Giuseppe Bellini. También desde tierras mexicanas, tan ligadas a Balbuena, ponderaron la calidad del *Bernardo* estudiosos como Alfonso Reyes o José Rojas Garcidueñas. Entre ellos creemos que merece destacarse la labor de Maxime Chevalier, quien, valiéndose de sus grandes conocimientos y ejerciendo su elevado magisterio, realizó una completa, profunda y muy analítica incursión en el poema, en la que además, como podremos comprobar, trata con gran solvencia la tradición clásica.

⁷⁴ Chevalier será duro con los juicios de Menéndez Pelayo sobre el *Bernardo*: «les pages que le grand historien a consacrées á Balbuena ne sont pas des meilleures qu'il a écrites» (Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 378). Le acusa poco menos que de seguir sospechosamente las ideas expuestas por Quintana y de no conocer bien la obra.

⁷⁵ Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela I*, p. 226.

⁷⁶ Manuel Fernández Juncos es ovetense de nacimiento pero afincado en Puerto Rico. Su arraigo en la isla, aún española en el año de publicación de su estudio, llega al punto de ser el autor de la letra del actual himno de Puerto Rico. Para estos y más datos sobre Fernández Juncos, v. la *ed. cit.* de su comentario sobre la obra de Balbuena preparada por Raúl Díaz Rosales.

⁷⁷ Manuel Fernández Juncos, *op. cit.*, pág. 629 de la edición de Raúl Díaz Rosales (2007).

⁷⁸ El profesor John Van Horne, casi omnipresente en nuestro trabajo, fue ilustre hispanista e italianista norteamericano de la Universidad de Illinois. Él fue quien emprendió la tarea de estudiar a fondo la obra de Balbuena, y el *Bernardo* en particular, en la primera mitad del siglo XX. Durante los años cincuenta Van Horne ejerció de agregado cultural de la embajada de los EEUU en Madrid, donde impartió conferencias en la universidad.

Y es muy necesario destacar, ya en los ultimísimos tiempos, la figura de Martín Zulaica López, quien ha sido el encargado de confeccionar la primera edición crítica del *Bernardo* (2017) con una introducción en la que desarrolla varios aspectos, además de haber publicado varios artículos referentes a la obra, entre los cuales se encuentran estudios sobre sus fuentes historiográficas⁷⁹, sobre los espacios geográficos, sobre el uso de la écfrasis, sobre los elementos mágicos o sobre los espacios arquitectónicos en la obra épica de Balbuena.

Pero enfilemos, ya sin remisión ni demora, el camino de la relación de Balbuena con la tradición grecolatina. Como hemos dejado anunciado, es muy relevante para nuestro trabajo el hecho de que en la obra de Bernardo de Balbuena se observe la siguiente correlación con la triple obra de Virgilio:

<i>Siglo de Oro</i>	→	funciona como	→	<i>Bucólicas</i>
<i>Grandeza Mexicana</i>	→	funciona como	→	<i>Geórgicas</i>
<i>Bernardo</i>	→	funciona como	→	<i>Eneida</i>

Para empezar, y atendiendo a su orden de publicación –que no estrictamente de composición–, las tres obras de Balbuena coincidirían cronológicamente con las respectivas referencias del *corpus* de Virgilio. Así, el *Bernardo* supone, como *opus maximum* que fue de su autor, el punto culminante de dicho proceso de adscripción.

En el *Bernardo*, la intención recreadora –más que imitadora– de Balbuena queda ya patente desde el mismo prólogo, donde, como veremos, el poeta nos presenta a sus personajes como paralelos a los de la *Iliada* de Homero. Sin embargo, una vez emprendida la lectura del poema, el lector familiarizado con las letras de la Antigüedad y del Renacimiento echa de ver con prontitud que no es precisamente la épica popular helena, sino, como bien podía esperarse, la culta poesía de latinos como Virgilio, Ovidio, Lucano o Estacio –amén de, y por encima de todo, la de los italianos Ariosto y Boiardo– la auténtica y viva fuente de la que ha bebido el *Bernardo* en su proceso de composición y a la que, en consecuencia, se ha querido acercar su autor.

Una de las más señaladas características del obispo-poeta es su inclinación a la erudición, especialmente a la de raigambre clásica. Afirma Van Horne, refiriéndose a la *Carta al arcediano*:

Balbuena deseaba evidentemente hacer conocer al mundo su erudición.⁸⁰

Tanto en la *Carta* como en el propio *Compendio* Balbuena recurre a una prolija nómina de autoridades grecolatinas, de manera que estos dos opúsculos constituyen un precioso instrumento para conocer los gustos del escritor y, en nuestro caso particular, para acercarnos a sus lecturas de los clásicos de Grecia y Roma, que son especialmente

⁷⁹ Certifica Zulaica el uso que hace Balbuena, a la hora de construir su personaje principal, de la *Crónica general vulgata* preparada por Florián de Ocampo, de la *Primera crónica general* así como del romancero. V. “Tradición e innovación. El uso de las crónicas medievales y del romancero en el *Bernardo* de Balbuena” (2017).

⁸⁰ Van Horne, p. 14 de su edición de *Grandeza mexicana*.

abundantes entre sus citas⁸¹. Por ello creemos interesante mostrar buena parte de dicha nómina.

Según una lista elaborada por el propio Van Horne los autores grecolatinos paganos (y sus obras) más relevantes citados por el propio Balbuena en la *Carta* son⁸²: Ovidio (*Fastos*, *Heroidas*, *Metamorfosis*, *Arte de amar* y *Tristia*), Horacio, Virgilio (*Eneida* y *Geórgicas*), Luciano, Cicerón (*Tópicos*, *De oratore*, *De natura deorum*, *Tusculanae*, *Pro Murena*, *De divinatione*, *De legibus*, *De officiis* y *Pro Flacco*), Marcial, Macrobio, Tibulo, Propertio, Juvenal, Séneca, Lucano, Plinio el Viejo, Estrabón, Aristóteles, Higino, Justino, Heródoto, Varrón, Vitrubio, Diodoro Sículo, Píndaro, Homero y Hesíodo.

Para estas citas de *Carta al arcediano*, siempre según Van Horne, Balbuena acude, entre otras obras, a *Polyanthea opus suavissimis floribus exornatum* (1552) de Nani Mirabelio, *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano y *Dictionarium historicum, geographicum ac poeticum* (1553) de Charles Estienne. Además nos ofrece Balbuena una muestra de su capacidad como traductor al presentarnos algunas de las citas vertidas por él mismo al verso castellano.

Una lista similar a la anterior, igualmente parcial, sería ésta que hemos seleccionado nosotros del *Compendio apologético*: Lucano, Platón (*Amicitia*, *Fedro*, *Cratilo*, *Furor poético*, *Convite*, *Pulchro*, *De legibus*), Cicerón (*Pro Archia poeta*, *Orator*, *De somno Scipionis*), Orígenes (*Peri archon*), Aristóteles (*Poética*, *De caelo*, *Política*, *Metaphysica*), San Agustín (*Confessiones*, *De civitate Dei*), Safo, Hesíodo, Homero, Horacio (*Odas* y *Sátiras*), Macrobio (*De somno Scipionis*), Casiodoro, Isidoro (*Etimologías*), Josefo, Justino, Lactancio, Estrabón, Quintiliano, Boecio, Plutarco, Homero, Manilio, Ovidio, Plinio el Viejo, Propertio, Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*), Píndaro, Juvenco, Venancio, Sedulio, Prudencio, Arato, Enio, Píndaro, Tibulo, Papinio Estacio, Silio Itálico, Menandro, Eurípides, Cornelio Galo, Marcial, Plauto, Lucano, Séneca (*De officiis*), Demócrito o Aulo Gelio.

Una vez más, revisando cuidadosamente estas citas, John Van Horne llega a la conclusión de que Balbuena recurre para sus citas del *Compendio* a la obra titulada *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili e ignobili* (1585) de Tomasso Garzoni, a las *Quaestiones quodlibeticae* (1588) de Alfonso Mendoza y también a otros trabajos como *Catalogus gloriae mundi* (1529) de Barthélemy de Chasseneuz, de nuevo a la *Polyanthea* de Nani Mirabelio, a la *Bibliotheca sancta ex praecipuis Catholicae Ecclesiae auctoribus collecta* (1566) de Sixto de Siena y a *Repúblicas del mundo* (1575) de Jerónimo Román.

Estas listas de autores y obras auxiliares nos informan de los materiales con los que contaba Balbuena en su trabajo literario en México y con los que se movía en materia de erudición clásica, y que consultó y utilizó para sus citas tanto en *Carta* como en

⁸¹ Van Horne contabiliza en la *Carta al arcediano*, de las 159 referencias a autores, 90 nombres de clásicos paganos, 50 de las cuales corresponden a prosistas y 40 a poetas. Para hacernos una idea de la frecuencia con que se sirve de los escritores clásicos, Balbuena cita 16 veces a Cicerón, 14 a Ovidio, 7 a Horacio, 6 a Virgilio, 3 a Juvenal y 3 a Heródoto, entre otros.

⁸² En *op. cit.*, p. 21. Añadiríamos, por ser tratarse de una obra célebre, la cita de las *Verrinas* de Cicerón (p. 42 de la edición de Van Horne).

Compendio. Que Balbuena utiliza fuentes secundarias, nos lo deja claro él mismo al citar muchas de ellas en ambos opúsculos, especialmente en el *Compendio*. Pero igualmente innegable es, como también deja claro Van Horne, que:

A pesar del uso evidente de fuentes secundarias, todo indica que Balbuena conocía y amaba muchos textos latinos.⁸³

Y hacia ello precisamente va encaminado y dirigido nuestro trabajo. Trataremos de demostrar que, lejos de la impresión que puede dejar tal amalgama de citas, Balbuena amaba los textos originales porque los conocía bien. Para ello trataremos de contar con la ayuda del mayor número posible de ejemplos extraídos del propio *Bernardo*, que, a diferencia de sus dos opúsculos teóricos, se trata de una obra literaria propiamente dicha.

Si, como hemos tenido ocasión de comprobar, el *Bernardo* ha sido poco leído y poco estudiado, aún más raros han sido quienes han abordado las herencias e influencias grecolatinas en el mismo. Se han constituido en casos aislados las incursiones de estudiosos e investigadores como los mencionados Alberto Lista o John Van Horne, a los que debemos añadir nombres como Joseph Fucilla, Julio Pallí, Vicente Cristóbal o Pere Enric Barreda, aunque, como vamos a comprobar a continuación, no son los únicos.

Abre en 1799 la nómina Alberto Lista con su “Examen del Bernardo de Balbuena”⁸⁴. En el marco del que constituyó su discurso de admisión en la Academia de Letras Humanas de Sevilla, Lista elogia ardorosamente el poema y constata ya la imitación virgiliana con dos certeros ejemplos de los que daremos cuenta en el segundo de los dos capítulos que dedicamos a la huella de Virgilio.

Manuel José Quintana habla del trabajo imitatorio de Balbuena con respecto a sus autores clásicos preferidos (Lucano, Virgilio y Ovidio⁸⁵) y presenta al lector unos versos de Balbuena inspirados en el pasaje del célebre elogio de Marcelo del canto VI de la *Eneida*.

Manuel Fernández Juncos, en su *D. Bernardo de Balbuena. Obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico* (1894), reconoce la deuda de Balbuena con Homero y Virgilio y aporta el ejemplo de unos versos sobre la noche que cree casi dignos del Mantuano. Dice Fernández Juncos:

⁸³ Van Horne, p. 16 de su edición de *Grandeza mexicana*. “Latinos” porque todos los textos de la Antigüedad clásica los cita Balbuena en lengua latina.

⁸⁴ El discurso, pronunciado el 25 de septiembre de 1799, fue publicado muchos años después, en 1856, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, vol. III, 81-92 y 133-143, de lo que se hace eco Joseph Fucilla en su artículo “Glosses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena” (1934). Podemos hoy día saborear este ejemplo de la deliciosa prosa crítica de Lista en la edición de Raúl Díaz Rosales para *Analecta Malacitana* (2015), que contiene mucha información sobre las distintas apreciaciones de los estudiosos que han leído y comentado el *Bernardo* a lo largo de los tiempos. También podemos encontrarlo en la edición de los ensayos de Lista que preparó Leonardo Romero Tobar (2007), trabajo que Rosales pasa por alto (no así Zulaica, quien lo incluye en la bibliografía de su edición del *Bernardo*).

⁸⁵ Cayetano Rosell (en su *Advertencia*, que hace de prólogo a su edición del tomo I de Poemas épicos) afirma que Balbuena tenía a la vista excelente modelos a los que imitar, como Virgilio, Ovidio y Lucano. Pero creemos que la idea la pueda sacar de Quintana, de cuyo juicio sobre Balbuena ofrece un extracto en la nota 1.

Como es natural en un poeta recién salido de las aulas, y siguiendo también el gusto que por entonces predominaba en la poesía épica, Balbuena imitó a Homero y a Virgilio.⁸⁶

Ya hemos constatado que Marcelino Menéndez Pelayo fue uno de los grandes valedores del poeta manchego en general y del *Bernardo* en particular. En varias ocasiones habla don Marcelino de Bernardo de Balbuena⁸⁷ y también el varias de sus obras⁸⁸ nos deja comentarios sobre el *Bernardo*, atisbando en la épica del manchego rasgos de Ovidio, Estacio, Claudiano y Lucano. Opina por cierto el santanderino que la poesía bucólica de Balbuena se encuentra más cerca de la de Teócrito que de la del propio Virgilio. Ya centrado en el *Bernardo*, descubre en la épica de Balbuena:

aquella suave languidez de expresión que penetra el alma en algunos pasos de Eurípides y Virgilio.⁸⁹

Menéndez Pelayo deja claro que la originalidad de la poesía de Balbuena encuentra uno de sus mejores argumentos y valores en el hecho que nace precisamente de la imitación de los antiguos:

acompañada siempre de un no sé qué de original y exótico, que con su singularidad le presta realce, y que en las imitaciones mismas que hace de los antiguos se discierne.⁹⁰

Además lo sitúa en una suerte de clasicismo decadente que conecta con los últimos poetas latinos:

Aún su clasicismo es de una especie muy particular y propia suya, que casi pudiéramos llamar clasicismo romántico, semejante en algo al de los poetas de la decadencia latina, sobre todo, en la intemperancia descriptiva unida a un cierto refinamiento.⁹¹

Ya bien entrados en el siglo XX nos topamos con el estudio más pormenorizado del poema en general, y de las fuentes en particular, que se haya realizado hasta hoy, obra del hispanista norteamericano John Van Horne. Se trata de "*El Bernardo*" of *Bernardo de Balbuena. A study of the poem with Particular Attention to its relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance*, publicado en Urbana en 1927⁹². La intención principal del autor, a la hora de buscar paralelismos, es la de indagar en las fuentes italianas, de las que presenta una buena cantidad repartidas

⁸⁶ Manuel Fernández Juncos, *op.cit.*, p. 646 de la citada edición de Rosales.

⁸⁷ Para las distintas menciones y elogios de Balbuena y su obra por parte de Menéndez Pelayo, cf. Martín Zulaica, "Menéndez Pelayo, Octavio Viader y Bernardo de Balbuena. Algunas notas sobre historiografía literaria y un hallazgo bibliográfico" (2017).

⁸⁸ Concretamente lo hace en *Historia de las ideas estéticas en España* (p. 237, nota 2), dentro del apartado dedicado a los traductores y comentaristas de Aristóteles y Horacio. El comentario crítico-literario y estético lo lanza en el apartado dedicado a México de *Historia de la poesía hispano-americana I* (pp. 45-56). Y también trata a Balbuena al hablar de la influencia en España de los libros de caballerías italianos en *Orígenes de la novela I* (p. 226), que es donde lo presenta como el mejor ejemplo posible de imitación ariosteas. En el apartado dedicado a Puerto Rico de *Historia de la poesía hispano-americana I*, pp. 327-329, se ofrecen detalles biográficos sobre los últimos tiempos de Balbuena en Puerto Rico.

⁸⁹ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, vol. I, p. 51.

⁹⁰ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, vol. I, pp. 48-49.

⁹¹ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, vol. I, p. 49.

⁹² A partir de ahora, en las múltiples ocasiones en que se citará esta obra en nuestro estudio, se hará como: Van Horne, *op. cit.*

por todos y cada uno de los libros del *Bernardo*. Pero el estudio también trata específicamente las influencias de Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano, además del tema del amor en el poema. Como hemos anunciado, tendremos la oportunidad de conocer gran cantidad de detalles sobre las investigaciones de Van Horne, al que nos referiremos en repetidas ocasiones.

En 1934 Joseph C. Fucilla, quien coloca la obra de Balbuena en la cumbre de la épica española junto a la de Ercilla (lo que ya planteó Moratín), se adentra en las fuentes del *Bernardo* postulando que el caudal ovidiano del que bebe Balbuena acaso pase por la traducción italiana de las *Metamorfosis* realizada por el dramaturgo Giovanni Andrea dell'Anguillara en el siglo XVI y lo hace completando alguna de las apreciaciones de Van Horne sobre Ovidio en Balbuena⁹³. Además Fucilla se hace eco de aquellas reminiscencias virgilianas que ya detectó Lista. En su incursión en la impronta del petrarquismo en España cita unos versos del libro IV del *Bernardo* como ejemplo de *amplificatio* de una parte de la *Oda* I, 22 de Horacio⁹⁴.

Una de las cimas del tratamiento y estudio de la tradición clásica en las letras hispánicas, la profesora María Rosa Lida de Malkiel, toca puntualmente, a partir de 1946, algunos aspectos del *Bernardo*. Nos presenta a Balbuena entre los imitadores hispanos de Garcilaso (junto a Camoens y Góngora) en el tópico clásico de la cierva herida⁹⁵. Consigna asimismo la gran estudiosa argentina, en su recorrido por los amaneceres mitológicos, siete albas del poema épico de Balbuena⁹⁶. También detecta hasta en tres ocasiones en el *Bernardo* el sintagma “arpada lengua” que, en opinión de la autora, se remonta a una visión de la naturaleza a través de las páginas de Aristóteles. En su fino repaso crítico por *La tradición clásica* de Gilbert Highet, Lida constata el desconocimiento del *Bernardo* por parte del autor de tan conocido estudio. Lida sí conoce bien a Balbuena⁹⁷ y además lo aprecia pues nos regala unas palabras que denotan su inigualable olfato literario cuando habla del “fácil brillo verbal con que formula sin volverlos a pensar los tópicos heredados”⁹⁸. Quien pasee por las páginas del *Bernardo* no podrá sino estar de acuerdo con tan tajante como clarividente afirmación. Se trata, es necesario decirlo, de un juicio derivado de unos versos de *Grandeza mexicana* pero el mismo es perfectamente aplicable al *Bernardo*.

Frank Pierce, en su conocido trabajo sobre la épica española del Siglo de Oro, publicado en España en 1968, reproduce algunos versos del *Bernardo*. Pierce califica el poema como una de las tres grandes obras de la épica culta española, junto a la *Araucana* de Alonso de Ercilla y la *Cristiada* de Diego de Hojeda. Años antes, en su “*El Bernardo* of Balbuena: a baroque fantasy” (1945), ya Pierce había valorado y matizado lo aportado

⁹³ En su breve pero sustancioso artículo “Glosses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena” (1934).

⁹⁴ Da también cuenta Fucilla de la presencia en los versos del *Bernardo* de la obra renacentista *Emblemata* de Andrea Alciato, lo que ilustra presentando un fragmento de Balbuena y el texto latino correspondiente de Alciato. Trinidad Barrera trató más recientemente la presencia de dicha obra en *Grandeza mexicana* en “Los *Emblemas* de Alciato en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena” (1991).

⁹⁵ María Rosa Lida de Malkiel, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, p. 58.

⁹⁶ María Rosa Lida de Malkiel, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, pp. 144-145.

⁹⁷ Nadie que no lo haya leído a conciencia podría ser capaz de detectar los tres ejemplos en los que aparece el sintagma *arpada lengua* a lo largo de 40.000 versos.

⁹⁸ María Rosa Lida de Malkiel, “Arpadas lenguas”, p. 212.

por Van Horne y Menéndez Pelayo en cuanto al virgilianismo de la obra y también en lo que se refiere a las similitudes con Lucano y la épica latina más tardía.

José Rojas Garcidueñas publicó en 1958 su *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Apenas trata la tradición clásica pero sí incluye el investigador mexicano unas palabras de Ludwig Pfandl en las que repasaba someramente la presencia de la imitación clásica en el *Bernardo*:

Pero Balbuena no sólo imitó la novela caballeresca, el Ariosto y el Boyardo, sino también épicos como Homero, Virgilio y Ovidio. Así, por ejemplo compara a sus héroes con los de Homero y asegura en el prólogo que el rey Alfonso es igual a Agamenón, Bernardo a Aquiles, Ferraguto a Áyax, Morgante a Diomedes, Galalón a Ulises y Roldán a Héctor. De Virgilio procede el episodio de Proteo con sus transformaciones y la figura del joven Ascanio en el combate de Roncesvalles. El castillo de la Fama, y tal vez todo el caudal de encantamientos de hombres y cosas, proviene de Ovidio. Todo este conjunto de pensamientos, personajes, hechos, alusiones y comparaciones tomados de la antigua historia legendaria, lo consideramos como el elemento clásico del poema de Bernardo.⁹⁹

El citado –e imprescindible– estudio de Máxime Chevalier (1966) sobre el rastro de la obra de Ariosto en España incluye un completo comentario del *Bernardo* en el capítulo titulado “El poema erudito” en el apartado dedicado a comentar las epopeyas imitadas de Virgilio y Tasso¹⁰⁰. Chevalier reconoce que Balbuena intentó utilizar el esquema virgiliano en el *Bernardo* o que trató de tratar de plasmar la nobleza y elevación de las descripciones de luchas en la *Eneida*, aunque también recalca el poco parecido final de los respectivos trabajos de Balbuena y Virgilio. En opinión del investigador francés Balbuena intenta el acercamiento –se atreve a hablar de la fusión–, del *romanzo* con la epopeya antigua. Reconoce el patente virgilianismo de muchos pasajes aunque en alguno de ellos –como el inspirado en Niso y Euríalo–, coloca muy por delante la imitación ariosteas. También trata la deuda ovidiana y lucaniana. Y, aunque tenga que ser refutando a Menéndez Pelayo, encuentra en el poema un bonito eco del tardorromano Claudiano. De todo ello daremos cuenta en los capítulos correspondientes pero queremos destacar que, a nuestro entender, el trabajo de Chevalier en su acercamiento al *Bernardo*, por su fino trazo, por su sensibilidad exquisita y por su peso específico, es sin duda el mejor de todos los existentes hasta ahora, al menos en lo que a las conclusiones globales se refiere. Creemos que nadie hasta hoy ha comprendido mejor la valía de la obra.

En 1971 Cecilio Muñoz Fillol, que aborda la vida y la obra de su paisano Balbuena, constata el conocimiento que de los clásicos tenía el poeta, en especial de Horacio. Comenta también algunos aspectos mitológicos del *Bernardo* y resalta la capacidad de Balbuena para autoexaltarse, cualidad que parece a Muñoz Fillol de raigambre típicamente clásica:

No es extraño en los autores que proceden del Renacimiento, la exposición de un autobombo engolado que bebieron en las fuentes clásicas. No pueden sorprender estas

⁹⁹ Las palabras las incluye Rojas Garcidueñas en las pp. 144-145 las extrae el investigador mexicano de Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, traducción de Jorge Rubio Balaguer, Barcelona, 1933.

¹⁰⁰ Chevalier dedica en exclusiva al *Bernardo* el notable número de 31 páginas (pp. 364-395).

autoexaltaciones egolátricas a quienes han leído a los poetas latinos y griegos. Así Balbuena conoce bien a Horacio y lo imita.¹⁰¹

Añade Muñoz ideas como que el *Bernardo* “destila por todas partes mitología” y habla de la “embriaguez de paganismo erudito”¹⁰² de su autor y de que “la mitología clásica desborda y rezuma por todos los poros de la obra”¹⁰³; y así, la superabundancia de mitología parece abrumar y hasta cansar al comentarista valdepeñero, a quien llegan a asustar unos versos de Balbuena (¡un sacerdote!) en los que cree que asimila la figura del dios Marte a la divinidad cristiana¹⁰⁴.

Julio Pallí dedica un apartado completo de su clásico *Homero en España* (1953) al *Bernardo*. En sus palabras nos detendremos al abordar el capítulo de nuestro trabajo dedicado a Homero.

Vicente Cristóbal trata en diversas ocasiones, a partir del año 1988, algunos aspectos de la tradición clásica en el *Bernardo*. Lo hace en varios de sus artículos, como en “Tempestades épicas” (1988), donde constata la presencia de elementos del Mantuano en una de las tormentas de la obra. En “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna” (1992) analiza la manera balbueniana de recrear el fructuoso tópico de la flor tronchada en el pasaje del Bernardo en el que se rememora el episodio virgiliano de Niso y Euríalo. Y en “De la *Eneida* a la *Araucana*” (1995) se hace eco de algunos pasajes que contienen éfrasis de reminiscencias virgilianas, así como del citado episodio de Niso y Euríalo.

El filólogo valenciano Pere-Enric Barreda, en su tesis doctoral (dirigida por José Luis Vidal y publicada en 1991), que versa sobre la recepción de la obra de Papinio Estacio en España¹⁰⁵, incluye un apartado sobre la influencia del poeta latino en el *Bernardo*. De sus aportaciones trataremos en las líneas dedicadas específicamente a Lucano. Algo después, en 1995, abordó Barreda el virgilianismo del citado pasaje balbueniano inspirado en el de Niso y Euríalo¹⁰⁶.

Helena Herreros, en su tesis doctoral de 1994 sobre la influencia de las *Geórgicas* en España titulada *Las Geórgicas de Virgilio en la literatura española* (dirigida por Vicente Cristóbal), habla del *Bernardo* como parte del plan de Balbuena para imitar a Virgilio, dentro del cual se cristaliza como la imitación de la *Eneida*, al tiempo que en *Grandeza mexicana* se plasmaban las *Geórgicas*¹⁰⁷.

¹⁰¹ Cecilio Muñoz Fillol, “Bernardo de Balbuena en sus obras”, pp. 43-44.

¹⁰² Ambas expresiones en *op.cit.*, p. 53.

¹⁰³ En *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ Se trata de estos versos pronunciados por uno de los personajes femeninos secundarios de la obra, la doncella Olfá, al relatar la historia de los amores de la bella Angélica y el dios Marte: «segura estoy que Marte sepa a donde / que a los ojos de Dios nada se esconde» (*Ber.* XIV, 147). Aunque tranquiliza a Muñoz ver que quizá podría tratarse de una errata; y hasta incluso se atreve a imaginar un verso sustitutorio corregido que borrara la supuesta blasfemia “que a los ojos de un dios nada se esconde”. Creemos que habría bastado editar con una minúscula (“dios”) para tranquilizar el ánimo del comentarista valdepeñero.

¹⁰⁵ “STVDIA STATIANA: estudios sobre la tradición española de la *Tebaida* de Estacio”.

¹⁰⁶ En el artículo “Reminiscencias de Virgilio y Estacio en la expedición nocturna de Serpilo y Celedón en el Bernardo de Balbuena” (1995).

¹⁰⁷ También hace Herreros una incursión en los reflejos de algunos versos de Tibulo en la *Grandeza mexicana* en su artículo “Tibulo en Bernardo de Balbuena” (1984).

En 2004 Elisabeth B. Davis, desde la Universidad de Ohio, analiza un fragmento lírico-amoroso del libro IV del *Bernardo* encontrando en los versos de Balbuena un estilo de imitación ecléctica que incluye a Horacio (*Carm.* II, 22) pero que pasa por Petrarca hasta llegar a Garcilaso de la Vega y Herrera¹⁰⁸. También se hace eco de la presencia en ese mismo fragmento de una reelaboración de la imagen de la mujer de mármol ovidiana.

Tatiana Cuello, desde Argentina, repasa en un artículo de 2015 la importancia del concepto de la fama en el *Bernardo*, constatando el virgilianismo de Balbuena en este punto¹⁰⁹.

Finalmente, desde la Universidad de Navarra, Martín Zulaica López, que, como hemos dicho, ha sido el encargado de la primera edición del *Bernardo* en el s. XXI y que ha abordado, en varios de sus artículos publicados a partir de 2016, diversos aspectos de la obra, entra también puntualmente en el terreno de la tradición clásica¹¹⁰. Zulaica reflexiona sobre dos aspectos homéricos del *Bernardo*: por un lado las palabras incluidas en el prólogo de la obra en las que Balbuena presenta a sus personajes principales como trasunto de los de la *Ilíada* de Homero¹¹¹; y por otro un catálogo de tropas del *Bernardo* construido sobre otro ilíadico¹¹². Además, en la introducción a su edición del *Bernardo*, Zulaica recalca la creación del personaje de Bernardo del Carpio a partir del Eneas virgiliano y recuerda un pasaje, precioso regalo de Balbuena, en que el poeta presenta a su propio héroe como lector de las *Geórgicas*, de donde sacará conocimientos prácticos muy útiles en su aventura con el mudable dios Proteo.

De entre todos los acercamientos, como hemos dejado dicho, el más elaborado y concienzudo es probablemente el trabajo de John Van Horne, que aborda la obra desde un punto de vista global y que trata muchas de sus variadas caras. Dedicar el grueso de su trabajo a rastrear los paralelos entre el *Bernardo* y dos de las obras paradigmáticas de la épica italiana caballeresca, el *Orlando Innamorato* de Matteo Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. El profesor de Illinois, tras recorrer la obra libro a libro partiendo de una elaborada síntesis argumental, llega a la conclusión de que el *Bernardo* es una imitación de la épica itálica¹¹³:

¹⁰⁸ En su artículo “¿Marte o Venus? Elementos líricos en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena” (2004). Davis trata de aplicar el método utilizado por la profesora Alicia de Colombí-Monguiol en su incursión en la imitación balbueniana en el *Siglo de oro en las selvas de Erífle*, cuyos resultados quedaron plamados en “Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena” (1989).

¹⁰⁹ En su artículo “El tópico de la fama presente en el libro II de *El Bernardo* o *Victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Balbuena” (2015). En los últimos tiempos, en feliz iniciativa de la Universidad Nacional de Cuyo, también otras investigadoras como Elena Calderón de Cuervo o Mariana Calderón han dedicado distintas publicaciones, todas ellas en la revista *Tabulae*, a la obra de Bernardo de Balbuena. Los trabajos están recogidos en la bibliografía.

¹¹⁰ Zulaica es a día de hoy, por su consistencia filológica y su empeño en revalorizar la obra, el gran conocedor del *Bernardo* en sus diferentes perspectivas.

¹¹¹ En su artículo “Tradición e innovación. El uso de las crónicas medievales y del romancero en el *Bernardo* de Balbuena”, p. 1012.

¹¹² En su artículo “Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas: la écfrasis en el *Bernardo* de Balbuena”, pp. 177-179.

¹¹³ Especialmente del *Orlando Furioso* de Ariosto. Desde que en 1549 se publicara en Amberes la primera edición de la traducción castellana del *Furioso* realizada por Jerónimo de Urrea, la imitación española del poema de Ariosto cuajó en distintas obras que seguían con entusiasmo la línea estética

The *Bernardo* is an imitation, rather than a continuation, of the Italian epics; that it does not develop the precise situations found in the originals, but substitutes new adventures; that it employs some of the characters of Boiardo and Ariosto, and introduces many new ones; that it demonstrates nearly, if not quite as much borrowing from the *Orlando Innamorato* as from the *Furioso*; that it represents repeatedly an endeavor to rival or to outdo its models; that it proves a thorough acquaintance with the subject matter of Boiardo and Ariosto; and, finally, that it uses this subject matter by no means slavishly, but rather with surprising, and sometimes almost with grotesque freedom.¹¹⁴

Pero lo que más interesa al tema que nos ocupa se encuentra en las once primeras páginas del capítulo IV, titulado “The Bernardo and other epics”, donde Van Horne aborda, *grosso modo* pero con un indudable olfato derivado de sus enormes conocimientos, la herencia clásica en el *Bernardo*¹¹⁵.

Y la conclusión a la que llega Van Horne es que:

Balbuena’s claim that he used the *Iliad* as a model seems to mean that he made use of material of the Trojan cycle, largely non-Homeric. He followed Virgil in some episodes, and used Ovid freely for all sorts of references. He followed some of the characteristic tendencies of Lucan,...¹¹⁶

Así, estas breves líneas redactadas por John Van Horne constituyen en sí mismas un punto de partida de nuestro trabajo y, en cierta manera, el fundamento sobre el que hemos comenzado a construir las nuestras dedicadas a Virgilio, a Ovidio y a Lucano. Por ser la primera y única vez que se ha abordado la tradición clásica en el *Bernardo* de manera sistemática y por autores, las palabras de Van Horne nos han servido como imprescindible referencia a la hora de abordar, con la extensión y detalle que merecen, el conjunto de influencias grecolatinas en el *Bernardo* que nos disponemos a ofrecer.

Abordamos este trabajo de tradición clásica con la idea de, en primer lugar, recopilar todo aquello que se haya dejado escrito sobre la materia y, en segundo lugar, de escrutar nosotros mismos el *Bernardo*, dividiendo la información obtenida en capítulos por autores. Y lo emprendemos conscientes de que Bernardo de Balbuena, como la práctica totalidad de los artistas de su tiempo, no sólo veía en la Antigüedad grecolatina un espejo en el que mirarse y una fuente inagotable de figuras, conceptos, ideas y palabras, *quod non erat demonstrandum*, sino que conocía bien a los poetas antiguos y los amaba.

marcada por el maestro Ariosto (para una visión completa cf. el citado artículo de Lara Vilà, “De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio” (2012).

¹¹⁴ Van Horne, *op. cit.*, pp. 100-101.

¹¹⁵ Van Horne dedica a las fuentes clásicas grecolatinas doce páginas aproximadamente, sitas en los capítulos IV y V de su trabajo. En el capítulo IV, dedicado a otras influencias distintas a las de Ariosto y Boiardo, desde el final de la página 102 hasta la casi totalidad de la 112; de las cuales unas cuatro páginas versan de Homero, poco más de dos de Virgilio, poco más de dos de Ovidio y algo menos de tres de Lucano. En el siguiente capítulo, el V, dedicado a las ideas de Balbuena expresadas en el *Bernardo*, y dentro del apartado dedicado al amor y a las mujeres, Van Horne escribe cinco líneas (en página 126) en las que habla de posibles influencias de Propertio y Tibulo. En la parte final del trabajo valora el autor la influencia global en la obra de los autores clásicos y de la abundantísima presencia de las referencias al mundo grecolatino en la obra.

¹¹⁶ Van Horne, *op. cit.*, p. 119.

Tratando de tener siempre presente la en ocasiones difusa frontera entre tradición y poligénesis, nos proponemos recopilar en el presente estudio la mayor cantidad de información posible sobre el caudal de imitación e inspiración clásica contenido en el *Bernardo*. Mediante la presentación y comentario de episodios, temas, motivos, símiles, influencias, calcos y alusiones varias, pretendemos plasmar y constatar el grado de influencia que hayan podido ejercer en esta obra los autores de la literatura escrita en la Antigüedad Clásica, representada aquí por la especial relevancia fecundadora de los poetas latinos de época clásica y postclásica.

Así, fijados ya por Van Horne los principales paralelismos italianos de la obra¹¹⁷, buena parte de nuestro estudio consistirá en mostrar, mediante la comparación de textos, la deuda de los versos del *Bernardo* con los de los autores antiguos conocidos en sus lecturas y considerados por él dignos de ser imitados o recreados. Como veremos, entre ellos se encuentran, de manera muy especial, como ya apuntó en el siglo XIX Quintana, tres de los máximos representantes de la literatura latina: Virgilio, Ovidio y Lucano.

Hemos acudido a los textos, al de Balbuena y a los de los autores imitados, una y otra vez, para fueran surgiendo las similitudes de manera natural. En el caso de los fragmentos a los que apuntaban los investigadores que acabamos de recordar, el primer paso ya estaba dado. A partir de ahí se trataba de arar los campos textuales hasta que brotaran, como así ha sido, nuevos hallazgos. Se trata pues, básicamente, de un trabajo que podríamos calificar en buena medida como “de campo”. Cuando el fragmento presentado haya sido comentado por algún estudioso –casi siempre Van Horne pero también Lista, Chevalier, Pallí, Barreda u otros–, partiremos de consignar dicho comentario, como creemos que es de justicia.

Con el fin de mostrar las concomitancias y similitudes entre los textos de Balbuena y los de los autores clásicos hemos optado por la técnica –sencilla pero creemos que efectiva– de reproducir los versos con un contexto suficiente para su cabal entendimiento y disfrute y utilizando el subrayado de las palabras en las que hemos observado correspondencia léxica o semántica intertextual (ya por estar formada por la misma raíz, ya por significar algo igual o parecido, ya por la cercanía que le confiere pertenecer a un mismo campo). Esta solución nos resulta más cómoda, a la hora de presentar al lector los versos que ha de comparar, que la de utilizar la letra negrita –procedimiento por lo demás muy frecuente–, aunque podríamos haberla elegido igualmente.

Dadas las monumentales dimensiones del poema, hemos creído oportuno incluir en nuestro trabajo una sinopsis completa de su intrincadísima trama, en aras de que aquel que se acerque al *Bernardo* en general y a nuestro trabajo en particular, disponga de un instrumento con el que poder situar rápidamente y contextualizar con comodidad los numerosos versos que de él se van a extraer y comentar¹¹⁸. Nuestra sinopsis nació en su

¹¹⁷ V. John Van Horne, *op. cit.*, pp. 45-101 y también el artículo citado de Joseph Fucilla. V. también lo que a propósito escribió el hispanista italiano, recientemente fallecido, Giuseppe Bellini en “Presenze italiane nell’opera di Balbuena” (1977). Bellini nos ofrece en su obra un completo panorama sobre la influencia de la literatura italiana en las letras españolas escritas en América, a lo que ha dedicado buena parte de su carrera investigadora, y, en el caso de Balbuena, trata especialmente la relación del *Siglo de Oro* con Sannazaro.

¹¹⁸ Hay en el *Bernardo* historias y aventuras ramificadas a lo largo de varios libros, como las que cuenta el godo Gundémario, que son realmente difíciles de seguir sin la ayuda de una guía sinóptica. Y hay también

día como una traducción española del amplio resumen que confeccionara John Van Horne y del que conserva parte de la estructura¹¹⁹. La vertimos del inglés, la adaptamos –con especial incidencia en los tiempos verbales– para tratar de darle mayor frescura y, a partir de allí la hemos acabado modificando en aquello que hemos creído oportuno, cambiando títulos, separando algunos de los contenidos de modo diferente y añadiendo buenas dosis de información en muchos casos. El resultado es un resumen más completo de la obra –el de Van Horne ya lo era–, todo en la creencia de que con esta inclusión y mejora la lectura de nuestro trabajo resultará más cómoda. Es cierto que el propio Balbuena nos brinda una pequeña introducción argumental al comienzo de cada uno de los libros del *Bernardo* pero resulta de todo punto insuficiente para seguir la laberíntica trama.

Pero si tal trama ha podido con la paciencia de más de un lector, otra de las dificultades a la hora de abordar el *Bernardo* ha sido, hasta tiempos muy recientes, el harto incómodo acceso al texto¹²⁰. Nosotros hemos utilizado, principalmente y desde el primer momento, la edición que del poema llevó a cabo Cayetano Rosell en 1851 (el primero de los dos volúmenes dedicados a poemas épicos por la Biblioteca de Autores Españoles, que hece el tomo 17 de la colección), en un ejemplar, publicado por la editorial Atlas en 1945, que adquirimos en octubre del año 1994 en la desaparecida librería del convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid. La letra es pequeña y en ocasiones confusa por la mala calidad de la impresión¹²¹. También hemos consultado la edición, casi coetánea e ilustrada, de 1852; y, puntualmente, la segunda, la que publicó Sancha en 1808, además de la príncipe de 1624¹²².

En tiempos recientes (2017) ha visto al fin la luz, como hemos apuntado, el texto del *Bernardo* en un formato cómodo para la lectura, lo cual facilitará sin duda el acceso a un poema poco estudiado y propiciará nuevas visiones e investigaciones. Se trata, ya lo hemos dejado dicho, de una cuidada edición en dos tomos con aparato crítico (la primera edición crítica editada¹²³) a cargo de Martín Zulaica López con prólogo de

historias contadas de manera seguida cuya trama es complicadísima, como la del caballo Clarión en el libro VII.

¹¹⁹ La sinopsis original a partir de la que nació la nuestra se encuentra entre las páginas 34 y 101 del citado trabajo de Van Horne. Se presenta el resumen de cada uno de los libros del *Bernardo*, con la referencia de las estancias a las que pertenece, como información previa al comentario sobre los paralelismos de la obra de Balbuena con el *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso*. Así, su función en la obra de Van Horne era servir de guía a las numerosas influencias italianas de la obra.

¹²⁰ Claudia García-Minguillán pronunció el 30 de marzo de 2017 (en el marco del seminario “Escritura y recepción de la épica hispana en la temprana modernidad” en la Universidad de Salamanca) la ponencia “La fortuna impresa del *Bernardo* de Balbuena”.

¹²¹ Chevalier se quejaba de lo mismo: «elle ne manque pas d’incorrections, dans sa punctuation comme dans sa graphie» (*op. cit.*, p. 364).

¹²² A día de hoy se pueden consultar y descargar desde la red ejemplares de las cuatro primeras ediciones completas del *Bernardo* (la príncipe de 1624, la de 1808, la de 1851 y de 1852). No está disponible la única del s. XX, la del editor catalán Octavio Viader, de 1914, de preciosa estética modernista. De la edición de 1852, además, se pueden visualizar y descargar sus atractivas ilustraciones desde <http://nadaenconcreto-cesaresmu.blogspot.com/2013/12/grabados-del-siglo-xix-para-un-libro-de.html>

¹²³ Porque existe una tesis doctoral inédita, de 1937, consistente en una edición crítica del *Bernardo*. El trabajo corrió a cargo de Margaret Kidder y de él se publicó un extracto de ocho páginas (“A Critical Edition of *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena” en *University of Illinois Abstract of Theses*, Urbana, 1937). El dato viene recogido en la p. 244 de *Biografía de la literatura hispánica* (1973) de José Simón Díaz. Desde que supimos de su existencia creímos razonable suponer que la autora se vería impulsada a abordar y realizar su trabajo en la órbita balbueniana del propio John Van Horne, cosa que finalmente

Alberto Montaner, publicada en abril de 2017 por la editorial asturiana Ars Poetica. Cuenta con unos interesantes y muy documentados capítulos previos y también con un índice de nombre propios, más útil que nunca en obra de tal envergadura.

Y es que el *Bernardo* parece resurgir en estos últimos tiempos, pues en la actualidad la Fundación Menéndez Pelayo, con la colaboración económica del Ayuntamiento de Valdepeñas, se encuentra inmersa en el proyecto de una edición moderna de la obra según el manuscrito original que posee dicha fundación, el que estuvo listo para ser editado pero que Balbuena no logró a la sazón publicar, manuscrito que se ha descubierto recientemente en los archivos de dicha fundación y que data de 1609¹²⁴. El proyecto incluye una edición anotada en la que participe también la Academia Mexicana¹²⁵. Esperamos con mucho interés esta nueva versión del texto del *Bernardo*, que revelará la labor posterior de pulimiento de Balbuena y que puede aportar novedades interesantes.

Hemos optado por puntuar nosotros mismos los versos de Bernardo de Balbuena seleccionados en nuestro trabajo. La puntuación de la edición utilizada las más de las veces, o sea la de Rosell en la BAE, está del todo anticuada; la de la reciente edición de la obra ha llegado con buena parte de los textos ya incluidos en el trabajo, aunque en la última fase de redacción y revisión sí la hemos tenido presente, aunque no necesariamente la hemos seguido.

Nuestro trabajo, en fin, constituye una visión del *Bernardo* desde el estricto punto de vista de la tradición clásica, de los textos y de la relación de los mismos con los de los autores grecorromanos de los que pudieran encontrarse ecos en la obra épica de Balbuena. Aunque, como hemos visto, antes de Van Horne y Chevalier, ya Alberto Lista había colocado la primera piedra y, tras Van Horne y Chevalier, algunos filólogos han tratado aspectos puntuales, la tradición clásica en esta epopeya no había sido abordada con detenimiento ni recopilada en su conjunto, de manera que la Filología tenía pendiente una deuda con uno de nuestros más singulares y meritorios poemas épicos, el *Bernardo* de Bernardo de Balbuena.

hemos corroborado al leer a Martín Zulaica, que ha accedido al trabajo y que aporta interesantes detalles sobre dicha tesis doctoral en las páginas preliminares de su edición del *Bernardo* (p. 44, nota 79).

¹²⁴ Martín Zulaica (p. 20, nota 12 de su edición del *Bernardo*) dice haber recibido por parte del presidente de la Fundación Menéndez Pelayo algunas informaciones sobre este manuscrito pero dice también que la consulta del mismo está reservada a los miembros de dicha fundación. El 18 de abril de 2013 el Dr. Antonio Cid Martínez (Dpto. Filología Española de la UCM) inauguró las “II Jornadas de Iniciación a la investigación en literaturas hispánicas” con la conferencia titulada “Modelos de investigación pidalianos de cara al mañana. Ante el manuscrito autógrafo de *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena”. El 9 de marzo de 2017 Sara Sánchez Bellido intervino en el anteriormente citado seminario celebrado en la Universidad de Salamanca con una ponencia titulada “El proyecto de edición crítica del *Bernardo* de Bernardo de Balbuena”.

¹²⁵ Para ello se convocó en 2014 una beca que fue otorgada a Ornella Gianesin, quien quedó encargada de la transcripción y cotejo del manuscrito de 1609 con la versión impresa en Madrid en 1624.

HOMERO

Homero, príncipe y norte de los poetas
(Bernardo de Balbuena)

Hemos considerado oportuno comenzar el repaso a las influencias grecolatinas en el *Bernardo* por el poeta Homero, no sólo por tratarse del padre de las letras occidentales y por ser Homero el nombre referente para todo literato posterior que guste de que su obra se impregne del espíritu primordial de la épica, sino, muy especialmente, por la razón de peso que supone el hecho de que, tal y como hemos ya comprobado, es el propio Bernardo de Balbuena el que nos dirige hacia Homero en el prólogo que redactó con ocasión de la publicación de su poema.

Efectivamente, en el noveno párrafo del prólogo del *Bernardo* se nos expone a las claras:

La acción y fundamento del poema es éste: el artificio de su ampliación es imitando las personas más graves de la *Ilíada* de Homero, porque la del rey Casto es la de Agamenón; la de Bernardo la de Aquiles, al cual la diosa Tetis dio a criar al centauro Quirón, como la hada Alcina dio a Bernardo al sabio Orontes; Ferraguto es Ajax Telamón; Galalón, Ulises; Morgante, Diomedes; Roldán, Héctor; y así de los demás.

Pudiera parecer a simple vista que esta guía de tradición clásica que nos está regalando Balbuena habría de resultar infalible o irrefutable, comoquiera que es el propio autor el que nos la proporciona y quien nos está encaminando hacia esos paralelismos buscados con la *Ilíada*. Pero la cosa parece virar hacia otro lado cuando comprobamos, de la mano de Maxime Chevalier, que este tipo de correspondencias la inicia, en la Italia de mediados del siglo XVI, el comentarista Fausto da Longiano, quien conecta ya los personajes de los *romanzi* con los de la *Ilíada* de Homero¹²⁶.

¹²⁶ En *L'Arioste en Espagne*, p. 367, afirma Chevalier: «Les parallèles esquissés par l'auteur entre ses personnages et ceux de l'*Iliade*, parallèles qui inquiétaient Van Horne, n'ont plus rien de mystérieux: ils s'inspirent d'une vénérable tradition, celle des correspondances qu'apercevait Fausto da Longiano entre les héros de l'*Arioste* et ceux de l'épopée antique». Del dato se ha hecho eco recientemente Martín Zulaica en su artículo "Tradición e innovación. El uso de las crónicas medievales y del romancero en el *Bernardo de Balbuena*" (2017).

Daniel Javitch, en su clásico estudio sobre el *Orlando Furioso*¹²⁷, nos recuerda que Fausto da Longiano, en sus “annotazioni”, que fueron publicadas en 1542 con el título de “Citazione de luochi onde tolsero le materie il Conte Matteo Maria e M. Ariosto”, defendió tanto el *Orlando Furioso* de Ariosto como el *Orlando Innamorato* de Boiardo precisamente dibujando paralelos entre estas obras y las obras épicas de la Antigüedad¹²⁸. Dice Fausto da Longiano sobre el *Furioso*:

L’Ariosto nel suo Furioso ha diligentemente imitato i poeti Greci & Latini antichi; ma fra tutti i due principali Omero & Virgilio, da’ quali non si discosta molto. Perciocchè siccome Omero & Virgilio pigliarono un medesimo soggetto della guerra Trojana, così l’Ariosto formó per via d’imitazione un’altra guerra consimile.

Y pasa inmediatamente a explicar el parangón de ambas causas de guerra, la de Troya y la de Francia:

Della guerra Trojana fu cagione il ratto d’Elena per lo quale Menelao marito d’essa, e Agamennone fratel di lui, messo insieme un grosso esercito co’l favor di tutta la Grecia, andarono a campo a Troja per riaverla, e per far vendetta dell’ingiuria ricevuta. Della guerra di Francia fu cagione la morte di Trojano, per la quale Agramante, favorito ed ajutato da tutta l’Africa, con l’aggiunta di Marsilio Re di Spagna, ch’era già a’danni di Francia, venne con grosso sforzo di soldati, come bramono di vendicar la morte del padre.

Y así presenta y comenta a los personajes paralelos:

Nella guerra Troiana fu di gran giovamento l’astuzia d’Ulisse; nella Francese, quella di Brunello. Quegli cavò Achille di corte del Re Licomede, dove era tenuto nascosto (perchè fuggisse l’influsso di morir giovane alla guerra di Troia) con l’offerta dell’armi; e questi offerendogli similmente l’armi cavò Ruggiero de’ monti di Carena, dov’era tenuto celato, acciocchè s’interrompesse l’ordine fatale, che gli minacciava morte in età giovanile in Francia.

Como después en Balbuena, ya tenemos aquí a Aquiles y su maestro Quirón:

Achille ebbe per maestro Chirone Centauro di grande animo e sapienza, che lo nodrì; e Ruggiero ebbe Atlante sapientissimo, che l’allevò.

¹²⁷ Donde deja dicho al respecto: «In *I romanzi Pigna* drew a number of other parallels between Ariosto’s and Virgil’s poems. These were omitted in the “Life” prefacing the Valgrisi edition because the editor Ruscelli wanted to indicate these parallels in his own “Annotationi” that followed the poem. Actually, most of the commentary Ruscelli appended to make readers appreciate Ariosto’s direct relation to the Ancient epic poets was not his own. The first of this “Annotationi”, a summary of resemblances between the *Furioso* and the epics of Homer and Virgil, was composed by Tullio Fausto da Longiano as early as 1540, and published originally in the Bindoni and Pasini edition of the poem in 1542. But this very early account of Homeric and Virgilian parallels was not reprinted again, not did it gain considerable dissemination, until it was appropriated by Ruscelli for the Valgrisi editions» (Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: the Canonization of Orlando Furioso*, p. 41).

¹²⁸ Otro título de los comentarios fue “Paragone di tutti i luoghi, d’istorie, di favole, di nomi propri, d’abbatimenti e d’altre cose che l’Ariosto per via d’imitatione ha tolto da gli antichi Greci e Latini; con la dichiarazione di tutti i nomi delle persone principali che sono nel *Furioso*”, como en la edición veneciana de 1730 que hemos consultado.

Pero por si los datos que ofrece pudieran dar lugar a equívoco en algún malintencionado lector o humanista que observe que Ariosto no sigue en algún punto a Homero y a Virgilio, Fausto da Longiano puntualiza sobre el mérito de Ariosto en su artificio:

E se in alcune cose peravventura l'Ariosto così minutamente non avesse imitato Omero e Virgilio, per questo non merita punto meno di gloria, poichè ha variato secondo i luoghi i tempi e le persone.

Y continúa la lista, ahora ya compuesta casi solamente de los nombres, como hará más tarde Balbuena (excepto en la alusión a los personajes de Estacio, donde se remite a una estancia concreta del *romanzo*):

Sotto la persona di Carlo Re di Francia è rotrato il Re Latino; sotto Agramante, Turno. Orlando e Ferrau fatati, sono a similitudine di Mesapo e d'Achille; Rodomonte di Mezenzio; Marfisa e Bradamante, di Pantasilea e di Camilla; Alcina, di Circe; Cloridano e Medoro, di Niso e d'Eurialo di Virgilio, o più tosto d'Opleo e di Dima di Stazio, come si vedrà nell'imitazioni sopra'l canto 18 alla stanza 165.

La lista que sigue es muy prolongada, de la cual vamos a seleccionar algunos paralelos que nos interesan especialmente por tratarse de pasajes y personajes que va a aparecer en el *Bernardo*:

Melissa, di Giuturna; [...]. La Discordia, d'Alletto Furia; [...] lo scudo di Ruggiero, a quel d'Enea; Balisarda di Ruggiero, fatta da Falerina, alla spada d'Enea fatta da Vulcano; l'isola d'Alcina, alla terra di Circe; [...] Rinaldo & Ruggiero a duello, Enea e Turno a duello. [...]. Ruggiero e Rodomonte, ch'al fin del Furioso combattono, ove avvien la morte di Rodomonte, son Turno ed Enea che combattono al fin dell'Eneide, ove avvien la morte di Turno.

Poco después algunos comentaristas y editores (en otras “annotazioni” como las de Girolamo Ruscelli, la biografía de Ariosto de Giovanni Battista Pigna o la edición comentada del *Furioso* por Vincenzo Valgrisi, 1558) retoman la idea. Pigna, por ejemplo, justifica que Ariosto escribiera el *Furioso*, que proporcionaba al lector una continuación al argumento inconcluso del *Innamorato* de Boiardo, y lo hace aduciendo que Virgilio en la *Eneida* hizo lo propio con la *Ilíada* de Homero¹²⁹. En cuanto a Ruscelli, sigue casi palabra por palabra a Fausto da Longiano, como podemos comprobar leyendo sus primeras líneas, en las que afirma que Ariosto:

fu diligente imitatore dei poeti antichi, Greci e Latini, e massime dei supremi due, Omero e Virgilio; né da loro si dilunga molto. Il poeta greco ed il Latino, presero un medesimo soggetto, che fu dalla guerra Troiana, l'Ariosto ad imitatione loro formó un'altra quasi consimile guerra [...]. La causa della guerra Troiana fu la rapina d'Elena, onde per riaverla, et per vendicarsi dell'oltraggio ricevuto, Menelao ed Agamennone fratelli congregarono tutta la Grecia a quella fattione in suo favore.

Y sigue así Ruscelli, plagiando a Fausto da Longiano, hasta que pasa a ofrecernos una lista similar de personajes paralelos con los de la *Eneida*:

¹²⁹ Cf. Javitz, *op. cit.*, p. 40.

Per Carlo Re di Francia, ritrasse Latino; [...] per Rodomonte, Mezentio; per Marfisa e Bradamante, Pantesilea e Camilla; per Alcina, Circe; per Cloridano e Medoro, Niso ed Eurialo; [...] per Melissa, Iuturna, [...]

Balbuena, que habría conocido esta tradición de comentarios del *Furioso*, no plagia como hace Ruscelli sino que se plantea acomodar la idea de los comentaristas italianos a su obra¹³⁰. Al fin y al cabo el *Bernardo* es una obra que sigue de cerca los *romanzi*. Así que si alguien tuviera algo que objetar a lo expuesto en el prólogo, a los *romanzi* y a sus comentaristas se debería remitir.

Van Horne, que no parece tener en cuenta el comentario de Fausto da Longiano (porque, como hemos visto, se lo recuerda años más tarde Chevalier), resta importancia a la lista de Balbuena y ve en este punto al poeta como un artista maduro contemplando su obra de juventud:

this comparition with the *Iliad* rests on a pretty flimsy basis; it sounds like the idea of the mature Balbuena viewing his youthful poem in retrospect.¹³¹

Nosotros nos adherimos sin fisuras a tal hipótesis y añadimos la nuestra: que una posible lectura, cabal y completa, de la *Ilíada*, siempre posterior a la redacción y corrección del *Bernardo*, habría permitido a Balbuena la posibilidad real de conocer bien y de primera mano a los personajes homéricos y de ponerlos en contacto con una obra, la suya, ya acabada hacía mucho –demasiado– tiempo, utilizándolos entonces como un simple adorno del prólogo que diera fuste a su poema, que no en vano era una secuela española de Ariosto y Boiardo, y enlazándolo de esta manera con la tradición abierta por Fausto da Longiano. El único problema es que el poema, ese “pecadillo de juventud” ya estaba concluido. Porque, y esto es clave a la hora de sopesar siempre la información que nos proporciona el prólogo, éste está escrito, como hemos dejado dicho, muchos años después de la composición de la obra¹³².

Apuntamos a ese respecto la posibilidad –no demostrable– de que el conocimiento de la *Ilíada* estuviera precisamente reciente en el momento de redactar Balbuena el prólogo. Así, podríamos aventurar que el escritor redactó su proemio poco después de leer, o al menos tener conocimiento directo –incluso indirecto– de los personajes la *Ilíada* homérica, que entonces le recordaron a los suyos. Porque antes muy probablemente no los conocía, lo que se deduce de la lectura del poema, como vamos a ver. El resultado es que la base homérica nos la endosa Balbuena, por así decirlo, “con calzador”.

¹³⁰ Lo escrito por Fausto da Longiano se incluyó en la edición de la traducción castellana de Urrea publicada por Mathias Mares en Bilbao en 1583. V. María de las Nieves Muñiz, “Por qué editar la traducción de Urrea”, p. 11 (texto correspondiente, con modificaciones, al publicado en Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, edición bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, I, pp. 35-55).

¹³¹ Van Horne, *op. cit.*, p. 146, nota 41.

¹³² Nos dice Balbuena que han pasado casi veinte años: «pues de diez que se le concedieron de privilegio, son ya pasados más de los seis, y poco menos de veinte que se acabó, aunque no de perfeccionar, que esto es inacabable». (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 3). En este párrafo se basa Van Horne para datar el prólogo en 1615 ó 1616, cuando Balbuena se encontraba en Jamaica. En cambio Menéndez Pelayo (*Historia de la poesía hispano-americana I*, p. 328) y Fernández Juncos (*op. cit.*, p. 635) creen que lo redactó bastante más adelante, hacia 1623 ó 1624, ya en Puerto Rico (v. Van Horne, *op. cit.*, p. 26, nota 65 y p. 143, nota 26).

Aunque es también más que probable que él mismo, en el momento de redactar el prólogo, ya ni siquiera recuerde a la perfección todos los detalles de sus propios personajes, idea que concretaremos algo más cuando pasemos a valorar el hecho de que Balbuena no ponga en correlación a su personaje de Ferraguto con el Ulises homérico o a su Morgante con Ayante o con el Capaneo de Estacio, lo que resultaría bastante más certero que lo que nos propone.

Como apuntábamos en el capítulo introductorio, a la influencia general de la obra de Homero en España dedica Julio Pallí Bonet su *Homero en España*¹³³ y en su estudio se ocupa durante unas líneas del *Bernardo*. Como es de esperar, arranca Pallí de las líneas de Van Horne, cuyo trabajo califica de magistral, estando de acuerdo con el profesor de Illinois en el hecho de que en Balbuena se aprecia poca influencia directa del padre de la épica. En todo caso, afirma Pallí, “nadie puede negar que la fuente prístina sea Homero”¹³⁴.

Pero el conocimiento de Homero en la España de tiempos de Balbuena era muy escaso en comparación con el de los poetas latinos¹³⁵. Aunque Homero se encuentra, efectivamente, entre las lecturas de Balbuena¹³⁶ y además nos confiesa, en atrevido escorzo fruto de su vanidad, que, de alcanzar aquello que se propone con su pluma, él se colocará por delante de Homero¹³⁷:

a alcanzar con mi pluma adonde quiero,
fuera Homero el segundo, yo el primero. (*Ber.* III, 174)

Afirma Pallí, con carácter general y refiriéndose a influencia de Homero en la épica española del Siglo de Oro, que:

muchos poemas se compusieron en España a imitación de los clásicos, pero la influencia del poeta griego es bastante reducida. Con todo no quiere decir que fuera olvidado¹³⁸

¹³³ Pallí muestra, en el trabajo que constituyó su tesis doctoral, un gran conocimiento de la obra de Homero y de su repercusión en España, presentando múltiples ejemplos de la presencia del mismo en el Siglo de Oro. Es una lástima que, muy concretamente las líneas sobre el *Bernardo* (lo que no ocurre con la generalidad de la obra) hayan llegado a la imprenta con algunas erratas, faltas de puntuación, ambigüedades en la redacción y errores en la transcripción de los nombres propios de los personajes. Es probable que se debiera a una poco exhaustiva revisión del corrector de pruebas en ese punto, pero lo cierto es que en algunos momentos dichos defectos hacen incómoda su lectura.

¹³⁴ Pallí, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁵ A pesar de ello Pallí encuentra influencia homérica en 21 autores españoles de los siglos XVI y XVII: Diego Hurtado de Mendoza, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Alonso Hernández, Alonso de Ercilla, Barahona de Soto, Cristóbal de Mesa, Juan de la Cueva, Alfonso López Pinciano, Luis Carrillo Sotomayor, Francisco Cascales, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Trillo y Figueroa, Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Juan Ruiz Alceo, Juan Pérez de Montalbán, Luis Belmonte Bermúdez, Manuel Martí Zaragoza y el propio Bernardo de Balbuena.

¹³⁶ Recordemos que Homero se encuentra entre los autores clásicos citados por Balbuena en los opúsculos adjuntos a *Grandeza Mexicana*, que hemos incluido en el primer capítulo.

¹³⁷ Mas para remediar quimeras siempre está el ejemplo de Midas, traído por el propio Balbuena:

Mas contra el ciego error de una quimera
cien Midas hay si un sátiro no falta (*Ber.* III, 175).

¹³⁸ Cf. Pallí, *op. cit.*, p. 105.

La *Odisea* bien pudo haberla conocido Balbuena en la traducción castellana de Gonzalo Pérez, la titulada *Ulyxea*, que apareció completa en Amberes en 1556 (en 1550 se habían publicado en Salamanca los doce primeros cantos). De hecho, como Pallí asegura, muchos escritores españoles del Siglo de Oro conocieron a Homero a través de esta traducción¹³⁹. En cuanto a la *Iliada*, no es lógico pensar que Balbuena tuviera acceso a la primera traducción castellana completa, no publicada y realizada por un anónimo monje benedictino, que se basó a su vez en la versión latina de Pedro Cándido Decembrio, que data del siglo XV¹⁴⁰.

Lo conozca más o menos, ya sea en traducciones latinas o en otras versiones italianas o españolas, Balbuena califica a Homero de “el príncipe y norte de los poetas”¹⁴¹, tal y como podemos leer en el *Compendio apologético*.

Pero atendamos ya a la nómina de personajes paralelos que nos ofrece el autor para su *Bernardo*:

- | | | |
|-------------------|---|-------------------------|
| 1. Agamenón | → | el rey Alfonso el Casto |
| 2. Aquiles | → | Bernardo del Carpio |
| 3. Ajax Telamonio | → | Ferraguto |
| 4. Ulises | → | Galalón |
| 5. Diomedes | → | Morgante |
| 6. Héctor | → | Roldán |

Además, para apoyar el paralelo Aquiles-Bernardo, añade a:

- | | | |
|-----------|---|----------|
| 7. Tetis | → | Alcina |
| 8. Quirón | → | Orontes. |

Finalmente, el hecho de que el autor nos regale ese *et cetera* nos hace pensar en otros posibles paralelismos¹⁴².

Van Horne repasa estos paralelismos, los separa y llega a tres niveles de conclusión. En primer lugar, le queda claro que el triángulo Aquiles-Tetis-Quirón como fuente para Bernardo-Alcina-Orontes resulta evidente y, dada su gran difusión, no necesita de mayor demostración. Pero también la relación de tutor-alumno entre Orontes y Bernardo es la misma la de Atlante y su pupilo Ruggiero en el *Orlando innamorato*. El Héctor-Orlando le parece a Van Horne satisfactorio, pero también es el Turno-Solimán de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, el último autor de influyentes *romanzi*. En segunda línea, el paralelismo Alfonso el Casto-Agamenón lo califica decididamente de forzado. Y en el último escalón, en los paralelismos Ferraguto-Ajax, Morgante-Diomedes y Ulises-Galalón Van Horne atisba fuentes no homéricas.

¹³⁹ Entre ellos el propio Lope de Vega (cf. Pallí, *op. cit.*, p. 123) quien, al igual que otros coetáneos, nos deja algún comentario sobre esta traducción (cf. Pallí, *op. cit.*, p. 17). Dice Lope: “Gonzalo Pérez, excelente traductor de Homero” (*La Dorotea*, acto IV, escena 2ª).

¹⁴⁰ Cf. Pallí, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁴¹ *Grandeza mexicana*, ed. de Van Horne, p. 164.

¹⁴² Por ejemplo, Juno → Alcina (o Venus, dependiendo del momento).

Desde su propio punto de vista –y también desde el nuestro aunque esto quedará matizado–, la búsqueda es casi baldía y la conclusión es rotunda:

he shows little knowledge of the *Iliad* and the *Odyssey*.¹⁴³

Porque la división del *Bernardo* en 24 libros o la inclusión de tópicos como los símiles o los catálogos de tropas, entre otros muchos, son comunes a toda la épica. Como apunta el mismo Van Horne en claras y sabias palabras:

Such things need be mentioned only when there seems to be a close connection in specific descriptions or lists.¹⁴⁴

Sin embargo el *Bernardo* contiene bastantes pseudo-homerismos y algunos trazos de los personajes de la Guerra de Troya de fuente no homérica: Ovidio, por un lado, y las tan difundidas versiones de corte racionalista de la guerra de Troya de Dictis Cretense y Dares Frigio, por otro, pueden perfectamente haber servido de fuente de conocimiento para los personajes del ciclo troyano.

En lo que a Dictis y Dares respecta, es bien sabido que hasta el siglo XVI los relatos de estos falsarios tardoantiguos fueron tenidos en cuenta como auténticos¹⁴⁵ y, aunque la mirada crítica de los humanistas acabará con su presunción de veracidad, no será hasta el siglo XVIII cuando perderán del todo su vigencia¹⁴⁶. En todo caso, por su escasa calidad literaria, no se trata de textos que merezcan servir a Balbuena de modelo artístico.

Para Van Horne el único fragmento de probable imitación homérica directa es la descripción de las tropas españolas desde la torre de Sansueña (libro VIII)¹⁴⁷. Pallí incluye también la escapada nocturna de los jóvenes Serpilo y Celedón (también del libro VIII) y la llegada de Bernardo a tierra, tras un naufragio, agarrado a un mástil (libro XIII).

Nuestra visión acerca de los personajes y su posible homerismo no va a diferir demasiado, como vamos a ver, de la de los dos filólogos (Van Horne y Pallí) que han tocado hasta hoy el asunto (que nosotros sepamos). Pero, aún así, nos proponemos un contraste algo más minucioso con las fuentes originales griegas, por si de ello se pudiera inferir un conocimiento homérico algo mayor por parte de Balbuena; lo que, como vamos a comprobar, en algún caso puntual ha dado sus frutos.

¹⁴³ En *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁴ En *op. cit.*, p.104.

¹⁴⁵ Pallí (en *op. cit.*, p. 105) afirma: «En el campo de la épica –y cuando se estudia la influencia directa de Homero– hay que tener en cuenta dos hechos de suma importancia. En primer lugar, el auge que adquirieron durante toda la Edad Media las leyendas troyanas, cuyo interés no decae en el Siglo de Oro. [...] Se tomaban en general como fuentes la Crónica Troyana y las obras de Dares Frigio y Dictis Cretense. En cambio Homero gozaba de poco crédito. En segundo lugar nuestros épicos buscaron en Virgilio y en la obra de Boyardo, Ariosto y Tasso, principalmente, materia para sus creaciones».

¹⁴⁶ Cf. la introducción a la traducción española de Dictis y Dares a cargo Vicente Cristóbal (2001), además del artículo de Mireia Movellán “Estrategias de autorización de Dictis y Dares” (2014).

¹⁴⁷ Van Horne, *op. cit.*, p. 106, nota 13.

Para ello hemos seleccionado una serie de textos con los que podremos conocer las cualidades de los personajes comparados y lo que de ellas los pudieran acercar a Homero o, en su caso, separarlos definitivamente negando al propio poeta. Comenzamos por la lista de personajes paralelos.

BERNARDO-AQUILES

Si hay elementos de Aquiles en el Bernardo del Carpio de Balbuena, la mayor parte tienen su origen directo en el Eneas de Virgilio, como podremos comprobar cuando toquemos la influencia del Mantuano. El carácter del héroe del *Bernardo*, personaje de épica culta, resulta totalmente distinto al de Aquiles. En realidad al rasgo más aquileico ya hace referencia Balbuena cuando nos dice que Bernardo fue entregado por Alcina a Orontes como Aquiles a Quirón.

No está de más apuntar que el hecho de ser Bernardo del Carpio un hijo bastardo lo convierte en una suerte de prolongación del autor en la obra, pues Bernardo de Balbuena también era hijo ilegítimo¹⁴⁸. Pero a la vez lo aleja de Aquiles.

Ésta es la descripción que hace el hada Alcina, en su discurso al hada Morgana, del joven héroe:

Es al presente un joven valeroso,
de real disposición, feroz denuedo,
noble, fácil, cortés, compuesto, brioso,
de pecho altivo y corazón sin miedo,
en paz afable, en guerras desdeñoso,
de España, al fin, que es cuanto decir puedo,
que un ánimo español de sangre noble
en cuantas goza el mundo es fiesta doble. (*Ber.* II, 70)

Pero el valor y la ausencia de miedo son rasgos tanto de Aquiles como de muchos de los héroes en general.

Así sigue contando Alcina el paso de Bernardo a las manos del sabio Orontes:

En la corte nació del rey su tío,
de adonde el sabio Orontes, deudo nuestro,
pequeño le robó y, por gusto mío,
ayo le ha sido fiel, guarda y maestro.
Salió cual se esperaba de su brío,
en todas armas valeroso y diestro,
cuya temprana espada y brazo fuerte
su rey libró de una alevosa muerte. (*Ber.* II, 70)

Balbuena sitúa la crianza en Grecia, adonde nos quiere llevar con profusión de detalles toponímicos¹⁴⁹:

¹⁴⁸ Bernardo del Carpio es hijo bastardo del conde de Saldaña y de Jimena, hija del rey Alfonso el Casto de León y Asturias; por su parte Bernardo de Balbuena es “hijo natural y no legítimo ni legitimado por subsecuente matrimonio” (v. Terukina, *op. cit.*, p. 2).

En el cresco archipiélago copioso
de ásperas islas, un preñado monte,
de la jovial Creta al golfo ondoso,
su cabeza descubre al horizonte;
y entre el Samos y el Mergo pantanoso,
y entre el principio de Asia y Negroponte,
hecha deja una isleta y costa brava,
que Icaria en otro tiempo se llamaba (*Ber. II, 73*)

Y así, por deseo de Alcina, Orontes crió a Bernardo (como le ocurrió a Aquiles con Quirón o Fénix):

El sabio aquí por la esperanza mía
a su cargo tomó la ilustre empresa
y en noble crianza y sabia policía,
salva guardó la destrucción francesa (*Ber. II, 75*)

El episodio en el que, hacia el final de la obra, Bernardo se dirige furibundo hacia Orlando por haber matado a su joven primo Ascanio, es evidentemente reflejo de Aquiles vengando a Patroclo pero tendremos ocasión de comprobar que la fuente de la que bebe aquí Balbuena no es la homérica sino la del Eneas de Virgilio vengando a Palante en la figura de Turno.

Justo antes del encuentro final entre Bernardo y Orlando, Balbuena se afana en que resuene en nuestros oídos la figura heroica del troyano Héctor. Lo hace al repasar la lista de muertos por Bernardo:

a los dos Angelinos y al prudente
Bibiano, ilustre príncipe en Saboya,
de la famosa sangre descendiente
que a Héctor derramó la suya en Troya. (*Ber. XXIV, 197*)

Versos mediante los cuales, sirviéndose de una extraña construcción sintáctica¹⁵⁰, hace Balbuena descender a Bibiano del propio Aquiles.

Y así se encuentra por fin Bernardo con Orlando, con la idea fija de Ascanio, su joven primo, muerto por Orlando, el señor de Anglante:

Así el bravo español, viendo de lejos
lucir las armas al señor de Anglante,
tras sus nuevas vislumbres y reflejos
feroz sale a ponerse delante,
herida el alma de los tristes dejes
del malogrado primo y tierno amante
bien que el Marte francés al desafío
no salió con menor aliento y brío. (*Ber. XXIV, 203*)

¹⁴⁹ Lo mismo que sucede en el caso de Ulises. Cuando Balbuena nos quiere conducir hacia alguna fuente griega, se recrea en los topónimos.

¹⁵⁰ Ciertamente ese “a Héctor” da la impresión, extraña al castellano, de calco de un dativo latino.

Y aunque es cierto que al final de la obra el propio Balbuena se acuerda de Aquiles enfrentánsese a Héctor bajo los muros de Troya, no se trata de la lucha de Bernardo contra Orlando sino del combate entre Bernardo y otro caballero franco, Reinaldos:

Parece de los dos vivo el trasunto
de Aquiles y Héctor, cuyo desafío
dejó sobre los muros de Neptuno¹⁵¹
después de gran porfía, muerto al uno. (*Ber.* XXIV, 115)

Pero el hecho de que el paralelismo, casi natural, entre Aquiles y Bernardo no necesite de demostración no hace que el texto del *Bernardo* dependa en medida alguna del de Homero. Como ya hemos afirmado, Bernardo es mucho más Eneas (o incluso Ulises) que Aquiles, del que además posee su faceta viajera.

ROLDÁN¹⁵²-HÉCTOR

Roldán, como Héctor en Troya ante Aquiles, siente miedo ante la presencia de Bernardo¹⁵³. Así lo describe Balbuena en los preliminares del primero de los dos combates que sostienen los héroes a lo largo del poema. Es aquí cuando el francés siente temor por primera vez en su vida:

Bien que, atento a las fuerzas del contrario,
su vivo aliento, su altivez ligera,
en breve asalto, el golpe temerario
y del suceso la victoria entera,
las mudanzas temió del tiempo vario
y ésta dicen que fue la vez primera
que al conde halló el temor y tuvo a una
por variable el rostro de fortuna. (*Ber.* XX, 58)

Y a continuación compara el miedo con el de una garza perseguida por halcones:

La blanca garza a quien de la Noruega
los prestos sacres siguen por el viento,
callando sube y remontada niega
la vista al mundo, alcance al pensamiento
y, aunque uno le da, otro le llega,
otro la sigue y la encaraman ciento,
cuando el que ha de matalla sale al vuelo,
a quejarse comienza desde el cielo. (*Ber.* XX, 59)

Para terminar de describir el miedo de Orlando de la siguiente manera:

El mismo impulso al corazón del conde
en el presente trance dio latidos,
y sin ver causa ni saber por dónde,

¹⁵¹ Neptuno participó durante un año, junto a Apolo, en la construcción de los muros de Ilión.

¹⁵² Roldán u Orlando, a conveniencia del autor según necesidades métricas, como ocurre también en el modelo de la lengua toscana (v.g. “Medoro” o “Medor” en Ariosto).

¹⁵³ Así lo afirma Pallí: «éste, como Héctor, es terrible en la batalla, mas, como él, teme la presencia de su adversario» (*op. cit.*, p. 131).

sus fuerzas siente y pulsos impedidos,
y una nueva tibieza corresponde
a los alientos antes no vencidos,
en esta lid, que le hace entrar en ella
con pocos alborozos de vencella. (*Ber.* XX, 60)

De modo que Orlando entra en el primer combate que sostendrá con Bernardo (el segundo y definitivo tendrá lugar en la batalla de Roncesvalles) con la moral muy baja. Como parece que le va a pasar a Héctor, quien vacila también al principio ante la presencia del Aquiles y piensa en la posibilidad de refugiarse en el interior de Troya:

ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν:
ὦ μοι ἐγών, εἰ μὲν κε πύλας καὶ τείχεα δύω (*Ilíada* XXII, 98-99)

“y gimiéndole a su corazón generoso, le dijo:
ay de mí si traspaso la puerta y el muro”¹⁵⁴

O piensa en soltar las armas y dar a Aquiles y a los griegos lo que piden y aún más:

εἰ δέ κεν ἀσπίδα μὲν καταθείομαι ὀμφαλόεσσιν
καὶ κόρυθα βριαρήν, δόρυ δὲ πρὸς τεῖχος ἐρείσας
αὐτὸς ἰὼν Ἀχιλῆος ἀμύμονος ἀντίος ἔλθω
καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ,
πάντα μάλ' ὅσσά τ' Ἀλέξανδρος κοίλῃς ἐνὶ νηυσὶν
ἠγάγετο Τροίηνδ', ἥ τ' ἔπλετο νείκεος ἀρχή,
δωσέμεν Ἀτρεΐδῃσιν ἄγειν, ἅμα δ' ἀμφὶς Ἀχαιοῖς
ἄλλ' ἀποδάσσεσθαι ὅσα τε πτόλις ἤδε κέκευθε:
Τρῶσιν δ' αὖ μετόπισθε γερούσιον ὄρκον ἔλωμαι
μή τι κατακρύψειν, ἀλλ' ἄνδιχα πάντα δάσασθαι
κτῆσιν ὅσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἐέργει (*Ilíada* XXII, 111-121)

“¿Y si ahora, dejando en el suelo mi cóncavo escudo
y mi casco potente, apoyando la pica en el muro,
al encuentro de Aquiles ilustre saliese al momento
y dijera que Helena y sus joyas y cuantas riquezas
en sus cóncavas naves a Troya se trajo Alejandro,
que al final éste ha sido el motivo de nuestra discordia,
les daré a los Atridas y a más la mitad de las cosas
de la villa daré a los aqueos, después de tomado
juramento de que los troyanos no han de ocultar nada;
y yo entonces formara dos lotes con todos los bienes
que se encuentran guardados en esta ciudad tan hermosa?”

¹⁵⁴ Las versiones de las obras homéricas que incluimos a partir de ahora son las que realizó en verso el poeta, editor y traductor Fernando Gutiérrez González (Barcelona 1911-1984). Hemos considerado oportuno aportar traducción tan solo en el caso de los textos griegos por tratarse de una lengua cuyo conocimiento es más restringido que el resto de las que, además del castellano, tienen representación en nuestro trabajo —que son, básicamente el inglés de Van Horne y el francés de Chevalier en los estudios, amén del italiano toscano de los *romanzi*. Y, obviamente, el omnipresente latín, que presentamos sin versión castellana, entre otras razones, por imposibilidad práctica ya que muchas veces los versos son transcritos parcialmente.

A pesar del parecido de las situaciones, el miedo de Orlando no se produce, como en el caso del de Héctor, en el combate fatal del libro XXIV, ya en Roncesvalles, sino en el primero de los encuentros, el del libro XX.

Por otro lado, encontramos en Homero, en dos momentos distintos del pasaje de la muerte de Héctor, una serie de comparaciones en que figuran como elementos el dragón, el león y el cordero:

ὥς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέσσερος ἄνδρα μένησι
βεβρωκῶς κακὰ φάρμακ', ἔδω δέ τέ μιν χόλος αἰνός,
σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἐλίσσόμενος περὶ χειρὶ (*Ilíada* XXII, 93-95)

“cual silvestre dragón que en su cueva está a un hombre acechando
y que, habiendo comido venenos, con cólera
y miradas terribles se enrosca en la entrada del nido”

Y un poco más adelante:

ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν, (*Ilíada* XXII, 262-263)

“no hay posible alianza entre leones y hombres
ni tampoco de acuerdo se muestran corderos ni lobos”

Tres elementos que reaparecen (si asimilamos “cordero” y “oveja”), en este caso formando parte de la misma comparación, en el pasaje de la muerte de Orlando en Balbuena:

cual generoso león que entre el rebaño
de algún collado de Getulia estrecho,
cansado de matar y de hacer daño,
las garras lame y el sangriento pecho,
si un dragón ve venir de bulto extraño,
la oveja que a matar iba derecho
deja y en crespa clin y aire brioso
se arroja al enemigo poderoso (*Ber.* XXIV, 202)

ALFONSO-AGAMENÓN

Hablar de Alfonso, el rey de León, es hablar del caudillo del bando vencedor en Roncesvalles, o sea el Agamenón de la alianza hispana del *Bernardo*. Además hay en su vida una historia femenina de por medio (Arlinda, que sería lo más parecido a su Briseida). Alfonso no acepta que su hermana Jimena haya tenido amores con el conde de Saldaña, lo que le hace guardar un permanente rencor hacia él. Este rencor, con su prolongación en el fruto de estos amores ilícitos, Bernardo del Carpio, correspondería al rencor de Agamenón contra Aquiles. Por lo demás tiene bastante menos protagonismo real que el Atrida en la *Ilíada*.

Van Horne ve esta comparación forzada y nosotros sin duda también. Y es que, como decimos, el rey Alfonso en realidad no interviene demasiado en la obra aunque hay muchísimas referencias a su persona.

Para Pallí el resentimiento del rey leonés contra el padre de Bernardo puede ocupar el lugar del odio del caudillo micénico hacia Aquiles. Para ello pone como ejemplo estas palabras en las que el poeta cuanta cómo el ofendido Alfonso decidió encarcelar y aislar al conde de Saldaña:

De un ofendido rey el rigor grave
ponerle pudo en cárcel tan estrecha,
que ni del día ni la noche sabe,
ni cuál favor le daña o aprovecha.
Del trato más hidalgo y más süave
con más recelo vive y más sospecha,
que es grave riesgo y de áspero castigo
un ofendido rey por enemigo. (*Ber.* I, 76)

Es cierto que el primer verso y los dos últimos de esta estancia pueden recordar perfectamente al caso del rey de Micenas. Pero aduce Pallí que Alfonso es un rey como Agamenón y que, como él, lleva cetro y convoca asamblea; nosotros creemos que como tantos otros reyes de la épica (Eneas o Latino sin ir más lejos).

Mientras la participación de Alfonso en lo estrictamente bélico es mínima, por el contrario Agamenón es uno de los grandes protagonistas de la contienda real en Troya. De hecho no hay siquiera una presentación ni descripción del personaje en armas. A Alfonso se le conoce como rey prudente:

Así el prudente Alfonso la inquieta
fantasía baraja en varios modos,
y al peso del gobierno, con discreta
prevención los tantea y mide todos (*Ber.* V, 214)

Y es mezcla perfecta de ardor bélico y piadosa castidad:

al grave Alfonso, cuyo casto celo
a lo temido iguala de su lanza (*Ber.* XIX, 23)

Así lo presenta Balbuena, preocupado por la contienda civil en España:

El bravo Alfonso el Casto, rey gallego,
católico en la fe, en las armas fuerte,
sabio en la paz, cuidadoso en el sosiego,
y en las guerras intrépido a la muerte,
viendo abrasarse en belicoso fuego
la invicta España, con prudencia advierte,
en un largo discurso entretenido,
los males que han de la ambición nacido. (*Ber.* V, 188)

Y así preside su consejo sabiamente:

Así el rey Casto, en su sitial sentado
entre sus ricos hombres, discurría,
en el gobierno y trazas desvelado
de lo que al reino y su salud cumplía (*Ber.* V 197)

Goza Alfonso el Casto en la obra de un único discurso, el previo a la batalla de Roncesvalles, en el que el monarca se centra en animar a sus tropas recordándoles los ejemplos de pasados triunfos hispanos sobre Francia y con apelaciones a su honor de hombres libres. Extracto de su faceta exhortadora es esta estancia:

El bravo orgullo es este que delante
con fantásticos miedos os asombra,
la causa de la guerra su arrogante
soberbia, otra aparente y vana sombra.
Ambiciosa codicia es lo restante,
aunque el ofrecimiento mío la nombra.
Vuestro derecho, oh héroes asturianos,
es librar nuestro reino de sus manos. (*Ber.* XXIV 49)

Nada semejante encontramos en Agamenón. Pero es el propio Balbuena el que lo aleja definitivamente de su pretendido modelo al compararlo, sí, con un personaje homérico, pero no precisamente con el Atrida sino con un personaje tan radicalmente diferente como es el viejo sabio Néstor de Pilos:

Así, señor, en vuestro real consejo,
presidiendo a sus graves senadores,
de sabia majestad sois limpio espejo,
y al mundo repartís honra y favores,
Homero en letras, Néstor en consejo,
freno al mayor, amparo a los menores,
y así también os miro y considero,
armado de prudencia en vez de acero. (*Ber.* V 215)

El hecho de que la comparación incluya, además de a Néstor, al propio Homero, deja traslucir y hasta demuestra sin paliativos cómo al Balbuena del prólogo, al menos en lo que a Homero respecta, se le “escapa el gatillo”.

Así que, fuera de los rasgos tópicos de rey y, como mucho, del rencor acumulado que arde en su pecho, poco –poquísimo– vemos de Agamenón en Alfonso. De haber sido la intención original del Balbuena la de crear un personaje basándose en Agamenón, cabría esperar que hubiera hecho también de Carlomagno su Príamo, extremo que ni nombra en su nómina. Algo más se asemejaría, en todo caso, al Latino virgiliano, y ciertamente tampoco demasiado.

Sin embargo sí hay un personaje secundario del libro XXIII en el que reconocemos rasgos del belicoso atrida. Sulmán, rey de Biserta, prepara una poderosa flota de naciones aliadas –en este caso africanas– con la idea de vengar a su hermano Agramante, muerto por Roldán. Pero a la vez –o lo que de verdad– le mueve es hacerse con el reino de Granada, tal y como llegamos a saber por las noticias que ofrece el rey de Alora a la reina. Así lo expresa el caballero leonés Gundémaro, que es a quien llega la información:

y que pretende
Sulmán el reino en que el Genil se estiende.

Y estas varias impresas y al deseo
de dar venganza al cuerpo de Agramante,
cuya cabeza es bárbaro trofeo
al fuerte escudo del señor de Anglante,
de la abrasada Libia el pueblo feo,
hecho un confuso ejército abundante,
de altiva pompa, a vista de Biserta,
la playa tiene de beldad cubierta. (*Ber.* XXIII, 104-105)

FERRAGUTO¹⁵⁵-AYAX TELAMONIO

El caballero moro Ferraguto, el Ferraú de Ariosto, es soldado intrépido, incansable viajero y salvador de jóvenes doncellas perseguidas, al que se presenta en ocasiones con el epíteto de resonancia clásica de “el hijo de Lanfusa”, es uno de los personajes más inquietos y que gozan de mayor protagonismo e intervenciones a lo largo de la obra¹⁵⁶. Balbuena lo asimila a Ayante Telamonio pero en realidad Ferraguto, en su permanente movilidad y también algo en sus relaciones femeninas, a quien recuerda, y bastante más que al Ayante, es al Ulises odiseico.

Aparece por primera vez en el libro II al reconocer el poeta la heterogénea relación de pueblos, infieles incluidos, que luchan en el bando hispano. Ésta es su presentación en dos estancias:

Fue Ferragut un bárbaro brioso
de fornida estatura de gigante,
miembros doblados, ánimo orgulloso,
colérico en sus gustos y arrogante.
En fuerzas firme, en cuerpo poderoso,
veloso rostro y áspero semblante,
y en el llegar con su opinión al cabo,
entre los valerosos el más bravo.

A insignes triunfos de armas inclinado,
y a desvolver del mundo las regiones,
y dejar fama en él, que es un cuidado
que no cabe en estrechos corazones.
Todo hasta el marcial pecho era encantado,
y éste, lleno de honradas pretensiones,
a sembrar sale belicosa saña,
de Zaragoza a lo mejor de España. (*Ber.* II, 120-121)

¹⁵⁵ O Ferragut, dependiendo de las necesidades métricas (*cf.* nota 152). Se trata de un personaje muy conocido, caballero sarraceno en la épica *cavalleresca* italiana de Boiardo y Ariosto, que ya es citado, con el nombre latino de Ferracutus, en la crónica del siglo XII conocida como del Pseudo-Turpin (*Historia Karoli Magni et Rhotolandi*). Ya en sus primeras apariciones en la épica tiene una apariencia gigantesca, que conserva en la obra de Balbuena.

¹⁵⁶ A Alberto Lista le repelía este personaje de Ferragut en el *Bernardo*: «sobre todo las [aventuras] de Ferragut son impertinentísimas, pues ese monstruoso y encantado héroe jamás vio a Bernardo, ni se halló en la rota de Roncesvalles» (“Examen del *Bernardo* de Balbuena”).

Versos en los que han quedado patentes sus cualidades principales: fortaleza física¹⁵⁷, arrogancia y gusto por viajar, además de honradez. Las características de Ferraguto son las de un caballero de pura esencia medieval y poco tiene de héroe homérico. Y es que en ningún momento pierde el alma del personaje que es de los *romanzi*.

Hay un pasaje del libro VII, aquel en el que Ferraguto retiene a un centinela del rey Birabí de Pamplona, en el que a quien puede querer recordar es a Diomedes y Odiseo reteniendo a Dolón y pidiéndole información, pero no precisamente a Ayante Telamonio¹⁵⁸.

Ferraguto destaca a lo largo de la obra por su querencia al elemento femenino. De Galiana se enamora tan solo con oír la descripción que de ella le hace el moro Yusef (libro V). También se queda prendado de Arleta hasta que ella se transforma en una vieja bruja (en el libro VII). Y en el libro X Balbuena dice que hay quien asegura que la bruja Arleta retuvo a Ferraguto durante un año y que fue su “amiga”, lo que nos hace pensar en Ulises retenido por Circe (o incluso en Ogigia por Calipso) pero, una vez más, no a Ayante Telamonio. Al final de la obra parece destinado a los amores con Doralice de Granada, pero Ferraguto acabará marchando de su lado.

Coincidimos por tanto de pleno con Van Horne al no creernos la génesis de Ferraguto en Ayante cuando afirma que:

it is difficult to take seriously the likenong of Ferragut to Ajax and Morgante to Diomed, except in so far as all four are stout fighting men.¹⁵⁹

Guerreros –y guerreros de corte tardomedieval– esencialmente nacidos de los versos itálicos y no de los homéricos.

GALALÓN-ULISES

Galalón, Ulises para el Balbuena del prólogo, es un astuto e influyente magancés, miembro del consejo de Carlomagno. Hay dos rasgos comunes a Galalón y Ulises: astucia y facundia. Galalón es falso, astuto y traidor, pero a su vez está muy alejado del itacense pues es muy rastrero en su adulación al César y carece de encanto alguno. Pero es que también es cobarde, pues se pone en contra de Reinaldos en la pelea que se desata en el bando francés justo antes de la batalla de Roncesvalles pero se aparta de él en dicha pelea. Y su intervención bélica es nula, lo cual lo aleja definitivamente del héroe itacense.

Así nos presenta Balbuena a Galalón en el instante en que toma la palabra en el transcurso de la asamblea del libro III, consejo en el que Carlomagno debe decidir si es

¹⁵⁷ Dictis Cretense, al que posiblemente conoce Balbuena, se refiere, en sus primeras palabras sobre Ayante Telamonio, a la fortaleza del héroe griego: «primus omnium ingenti nomine virtutis atque corporis Aiax Telamonius venit» (*Dictis I*, 13).

¹⁵⁸ En Ovidio encontramos una conexión entre estos tres personajes, cuando Ulises se defiende en el *iudicium armorum* y recuerda ante Ayante Telamonio, entre otras hazañas, el episodio de la retención de Dolón (*Met.* XIII, 244) en el campo de Troya.

¹⁵⁹ Van Horne, *op. cit.*, p. 103.

oportuna o no la guerra contra España. El sabio Malgesí ha hablado en contra de abrir las hostilidades y Galalón se dispone a intervenir en sentido contrario:

el traidor Galalón, ardiendo en ira,
con rostro grave y con desdén severo
así al César habló y a sólo él mira (*Ber.* III, 146)

Galalón, en su discurso de réplica, se burla de Malgesí con tanta habilidad que consigue que Carlomagno expulse al sabio de la asamblea. Así describe el poeta las facultades retóricas del magancés, capaz con su disimulo de burlar la vigilancia de Argo, así como el origen de dichas facultades:

Tenía facundia el magancés astuto
y gracia en persuadir cuanto quería,
o fuese de la hierba molió el fruto,
que Alcina de su huerto le dio un día,
o porque con lisonjas el más bruto
dar gusto sabe, y Galalón sabía
disimular las suyas de manera
que un Argos vuelto en lince no las viera. (*Ber.* III, 158)

Justo antes del enfrentamiento en Roncesvalles tiene Galalón su segundo discurso. En él adula a Carlomagno y le insta a que luche:

Acaudillando la orgullosa gente
que a su cercano fin se precipita,
el falso Galalón a la eminente
tienda imperial llegó, en aplauso y grita,
donde, en falaz discurso y limpia frente,
así al César razona y necesita
a la cercana muerte que ya el hado
de la fortuna a Francia ha señalado. (*Ber.* XXIV, 8)

Estancia en cuyo primer verso nos topamos con el único rasgo del personaje que tiene aroma a épica, pues se le describe como caudillo de gente orgullosa, lo que, unido a su discurso engañoso, en algo contribuye a relacionarlo con Ulises.

Pero en su aduladora perorata no hace Galalón sino hundirse de cuerpo entero en el fango de lo rastrero ante la presencia de Carlomagno. Veamos tres ejemplos de tan ruin locuacidad:

¡Oh invencible monarca a quien el suelo
lo mejor por cabeza y rey adora,
a cuyos firmes hombros dará el cielo
cuanto hasta el turbio ocaso ve la aurora! (*Ber.* XXIV, 9)

O también:

ya de tu ardiente carro los fogosos
caballos con relinchos placenteros
tus enemigos vuelven temerosos

y empañan con bufidos tus aceros. (*Ber.* XXIV, 10)

Y finalmente esta guinda, rayana en la repugnancia:

Venga a justo derecho o no lo venga
la guerra que hoy fortuna va trazando,
con tal que yo por capitán te tenga
y al romper de tu boca sienta el bando.
Tu gusto es ley, convenga o no convenga,
tuyo es el mundo y fue, ¿qué estás dudando?
un sol hay en el cielo y en la tierra,
un solo emperador en paz y en guerra. (*Ber.* XXIV, 14)

En fin, nada digno de ser comparado con las palabras de Ulises ante su correspondiente general en jefe Agamenón.

Además es este Galalón el encargado de acompañar a Carlomagno en su huida del campo de batalla cuando todo está ya perdido, lo que confirma las poco bravas querencias del personaje. Así se despide de la obra acompañado de nuevo (tercera vez) del adjetivo que más le cuadra, o sea *falso*:

Y, sin reparo ya del golpe esquivo,
huyendo al hado su violencia brava,
del falso Galalón a toda instancia,
en un caballo salta y huye a Francia. (*Ber.* XXIV, 192)

Por todo ello creemos, con Van Horne y Pallí, también forzada la comparación y traída por los pelos. Si hay un personaje entre los del *Bernardo* que tenga trazos de Ulises, que en buena ley no lo hay, en todo caso serían Ferraguto y –Pallí lo apunta también– Garilo, un astuto pícaro, del que pasamos ahora a rastrear las similitudes con el héroe homérico.

Pallí, quien define a Garilo como un pícaro, afirma que se parece más a Ulises que el propio Galalón¹⁶⁰. En efecto, Garilo, un astuto catalán, utiliza en varias ocasiones su verborrea para salir airoso de los múltiples peligros, rasgo en el que ciertamente sí se le parece a Ulises. Y hay un momento concreto en que, en el transcurso del libro XII, Garilo engaña a Orlando de manera muy odiseica. Nos referimos al episodio, que comentaremos en más ocasiones, en que Garilo huye del castillo al que ha llevado a Orlando; momento en el que el francés le arroja desde la muralla trozos de las almenas aunque no le alcanza. El pasaje recuerda a Polifemo lanzando piedras a Ulises que huye la isla de los cíclopes en el canto IX de la *Odisea*.

La ira de Orlando, al verse burlado de esta manera por Garilo, se compara con un río que se desvía de la corriente al romperse la presa que lo sostiene:

Cual espumoso río que, desecha
la presa que enfrenado le tenía,
furioso rompe y por la puerta estrecha
lo mismo saca que antes le impedía,

¹⁶⁰ Pallí, *op. cit.*, p. 131.

y no de sus riberas se aprovecha,
antes furioso de ellas se desvía,
y de verse oprimir más enojado,
lleva entre los pesebres el ganado (*Ber. XII, 5*)

Orlando se pone manos a la obra y va deshaciendo un torreón del castillo piedra a piedra:

bien así la ira del francés caudillo,
viéndose despreciado de un villano,
no una almena le tira ni un ladrillo
mas, furioso, con una y otra mano
la alta torre trastorna del castillo,
que a estremecer bajó su estruendo el llano (*Ber. XII, 6*)

El paladín francés le arroja los cascotes a Garilo que huye, en presencia de sus asombrados compañeros:

medrosos unos y otros admirados
del ademán con que a vengar sus quejas
muros envía, torres y tejados,
los hombros encogieron y las cejas,
y el torreón, con sus mármoles labrados,
con las molduras todavía parejas,
así se vía entre árboles plantado,
que nacer parecía de aquel prado. (*Ber. XII, 7*)

Garilo se salva de milagro huyendo a caballo:

Garilo, que estar vivo cree apenas,
al pie temblando del francés trofeo,
y que tras él se vienen la almenas
como tras de la música de Orfeo,
la sangre y brío se le heló en las venas
y, arrepentido de su mal deseo,
hierro al caballo mete en los costados,
que el miedo hace jinetes extremados. (*Ber. XII, 8*)

Hasta que al fin se logra poner a salvo en la espesura de un bosque, donde le esperan los suyos:

corrió una legua sin llamarle el freno,
y aún allí alguna almena le hallaba,
que, como rayo a quien le falta el trueno,
tras él venía volando y le alcanzaba,
hasta que en un espeso bosque ameno,
donde su oculta gente le esperaba,
se entró y quedó de Orlando el brazo duro
arrojando tras él deshecho el muro. (*Ber. XII, 9*)

Recordemos ahora la secuencia de la huida de Ulises de Polifemo en *Odisea IX*. Odiseo, mientras huye, y situado ya a una distancia prudencial, provoca al monstruo:

Κύκλωψ, οὐκ ἄρ' ἔμελλες ἀνάλκιδος ἀνδρὸς ἐταίρους
ἔδμεναι ἐν σπηϊ γλαφυρῷ κρατερῇφι βίηφι.
καὶ λίην σέ γ' ἔμελλε κιχήσεσθαι κακὰ ἔργα,
σχέτλι', ἐπεὶ ξείνους οὐχ ἄζω σῶ ἐνὶ οἴκῳ
ἔσθήμεναι: τῷ σε Ζεὺς τίσατο καὶ θεοὶ ἄλλοι. (*Odisea IX*, 475-479)

“Mal usaste tus fuerzas, oh Cíclope, para comerte
en tu cueva profunda a los hombres de un hombre indefenso.
La secuela debiste esperar de tus malas acciones,
¡miserable! pues no vacilaste en comerte en tu casa
a unos huéspedes. Zeus y los dioses castigan tus actos.”

Lo que provocaba la ira de Polifemo, semejante a la de Orlando al sentirse burlado, que arrancaba, como el francés hará con la torre, parte de la montaña:

ὥς ἐφάμην, ὁ δ' ἔπειτα χολώσατο κηρόθι μᾶλλον,
ἦκε δ' ἀπορρήξας κορυφὴν ὄρεος μέγαλοιο,
καδ δ' ἔβαλε προπάροιθε νεὸς κυανοπρώροιο
τυτθόν, ἐδεύησεν δ' οἴηιον ἄκρον ἰκέσθαι,
ἐκλύσθη δὲ θάλασσα κατερχομένης ὑπὸ πέτρης:
τὴν δ' αἶψ' ἤπειρόνδε παλιρρόθιον φέρε κῦμα,
πλημυρὶς ἐκ πόντοιο, θέμωσε δὲ χέρσον ἰκέσθαι. (*Odisea IX*, 480-486)

“Esto dije, y aún más encendióse la ira en su ánimo
y arrancó de una enorme montaña la cumbre y lanzóla
al instante ante nuestro navío de proa azulada,
y bien poco faltó para darle en la punta al codaste.
Agitóse la nave al caer el peñasco en las aguas,
y las olas del mar, otra vez, al surgir del abismo,
empujaron la nave a la costa y lleváronla a tierra.”

Los compañeros de Odiseo, como le sucederá al propio Garilo, sienten de cerca el peligro que supone hablar en esos momentos con el monstruo, y así se lo hacen saber a su líder:

σχέτλιε, τίπτ' ἐθέλεις ἐρεθιζέμεν ἄγριον ἄνδρα;
ὅς καὶ νῦν πόντονδε βαλὼν βέλος ἤγαγε νῆα
αὖτις ἐς ἤπειρον, καὶ δὴ φάμεν αὐτόθ' ὀλέσθαι.
εἰ δὲ φθεγξαμένου τευ ἢ αὐδήσαντος ἄκουσε,
σύν κεν ἄραξ' ἡμέων κεφαλὰς καὶ νήια δοῦρα
μαρμάρῳ ὀκριόεντι βαλὼν: τόσσον γὰρ ἴησιν. (*Odisea IX*, 494-499)

“¡Desdichado! ¿Por qué has de irritar a ese hombre salvaje
si con lo que a las ondas lanzó nuevamente ha arrastrado
el navío a la costa, y creímos morirnos en ella?
Y si oyera las voces de alguien o que habla cualquiera,
la cabeza nos aplastaría y la obra del buque
arrojándonos áspera peña, ¡tan lejos dispara!”

Algo después, tras una segunda conversación con el de Ítaca y una invocación de ayuda a su padre Poseidón, Polifemo lanzaba una segunda roca:

αὐτὰρ ὃ γ' ἐξαῦτις πολὺ μείζονα λᾶαν ἀείρας
ἦκ' ἐπιδινήσας, ἐπέρεισε δὲ Ἴν' ἀπέλεθρον,
καδ' δ' ἔβαλεν μετόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο
τυτθόν, ἐδεύησεν δ' οἴηιον ἄκρον ἰκέσθαι.
ἐκλύσθη δὲ θάλασσα κατερχομένης ὑπὸ πέτρης:
τὴν δὲ πρόσω φέρε κῦμα, θέμωσε δὲ χέρσον ἰκέσθαι. (*Odisea IX*, 537-542)

“Y tomó él una peña mayor que la otra, la hizo
voltear, arrojóla después con terrible potencia
y nos vino a caer tras la popa cerúlea del buque
y bien poco faltó para darle en la punta al codaste.
Agitóse la nave al caer el peñasco en las aguas,
y la ola empujó nuestra nave otra vez a la orilla.”

Pero, como Garilo de Orlando, Odiseo y sus compañeros conseguían su propósito y se zafaban del cíclope.

En definitiva, se trata en ambos casos de la huida de un hombre astuto que ha engañado a un poderoso. Después llegan la ira de éste, el lanzamiento desde lejos, por parte del burlado, de materiales con el fin de alcanzar al que huye y, finalmente, el más listo y más rápido se sale con la suya, no sin antes sentir en sus carnes que está a punto de ser alcanzado.

Pero hay una conexión más¹⁶¹. Cuando, en los comienzos del libro XV, Orlando persigue al catalán por haberle engañado de nuevo, éste se disfraza de peregrino y se presenta así ante el propio Orlando. Situación que al propio autor le recuerda a Ulises escondido entre las ovejas escapando de la cueva de Polifemo:

así el sagaz Ulises de la cueva
del cíclope salió disimulado,
y en piel de oveja, con figura nueva,
pasó el astuto griego disfrazado,
dejando que le tienta y haga prueba
si es él o si no es él quien le ha cegado,
metiéndose atrevido entre los brazos
que le hicieran, a ver quién es, pedazos. (*Ber. XV*, 30)

Lo que refuerza la posibilidad de que, en el tiempo en que escribía el poema, Balbuena no tuviera en mente a Galalón sino a Garilo cuando pensaba en el personaje de Ulises, homérico directo o no.

¹⁶¹ Pallí (en *op. cit.*, p. 131) se agarra también a estos versos para conectar a Garilo con Ulises más que con el propio Galalón. Van Horne también los referencia, sin transcribirlos, como uno de los ejemplos de versos en los que no es necesario remitirse a la fuente de Homero.

Porque poco antes, cuando Orlando se disponía a prender fuego al castillo al que había llegado persiguiendo a Garilo, Balbuena se acordaba también de Ulises quemando Troya¹⁶²:

nunca el que a Polifemo dejó ciego
para abrasar el Ilión troyano
más pinos tuvo cuando al campo griego
leña ofrecía y llamas de su mano,

ni a tantos cedros juntos puso fuego
Eneas en el fuego italiano
cuando al cuerpo de Turno, ya sin vida,
dejó su patria en garza convertida. (*Ber.* XV, 26)

Garilo tiembla ante las agresivas palabras que escucha de Orlando pero saca sus artimañas y finge, lo que nos lleva de nuevo a Ulises:

tan bravo está el francés, tal le responde
que de verle temió, tembló en oílo,
mas reportado a sus embustes sale,
que no hay Ulises que en fingir le iguale. (*Ber.* XV, 34)

Y también cuando el caballero don Teudonio se presenta disfrazado y Garilo es el único que conoce la existencia del disfraz:

Llegué a la corte en hábito encubierto,
el riesgo huyendo del tirano brío,
sólo al infiel Garilo descubierto (*Ber.* I, 186)

Así es descrito Garilo por el noble Teudonio, quien ha confiado en él como amigo y cuya verdadera naturaleza de traidor conoce cuando habla de él al conde de Saldaña, el padre empuñado de Bernardo:

un hombre hecho de solo el favor mío,
sagaz, traidor, doblado, astuto, incierto,
con más mudanzas que el raudal de un río (*Ber.* I, 186)

Se trata de un hombre disfrazado en una corte, lo que no puede dejar de recordar al episodio preiliádico de Aquiles escondido en la corte del rey Licomedes, cuando Ulises le descubre vestido de mujer¹⁶³. Porque además Teudonio, para conseguir acceso al tirano usurpador Manuces y matarlo, se disfraza una segunda vez, y precisamente de mujer:

Y en hábito de dueña disfrazado (*Ber.* I, 195)

¹⁶² Y también de Eneas quemando el cadáver de Turno (así, la estancia presenta tanto a un Ulises no homérico como a un Turno no virgiliano).

¹⁶³ Además de que del hecho de llegar a una corte disfrazado también es fácil que se desprenda un recuerdo de la llegada del propio Ulises a la corte de Ítaca sin ser reconocido en la *Odisea*.

Por último, la subsiguiente presencia de una matanza, la que Orlando perpetra sobre una turba de borrachos, puede consecuentemente recordar a la de los pretendientes. Orlando, armado de una entena, se ha introducido en un castillo y en una de sus salas encuentra a unos salteadores borrachos y dormidos, a los que mata desprevenidos, mientras éstos creen que es el propio Caronte el que perpetra la matanza¹⁶⁴:

Y, en diestro paso y reforzado aliento
y al hombro, en vez de espada, media entena,
de sala en sala y cuadra en cuadra a tiento,
a una llegó de salteadores llena
que, allí dormidos los dejó el contento
del vino, el juego y la pasada cena,
al golpe puestos que traía ligero
de sus perversos días el postrero.

La mitad despertó en día aciago
y los demás tragó el eterno sueño,
los que, despiertos, miran el estrago
del grueso pino y su tiznado dueño,
que sea el barquero del Estigio lago
piensan, que a golpes mata con su leño,
o el Orco oscuro, cobrador terrible
del triste censo de la muerte horrible. (*Ber.* XV, 65-66)

Todo lo cual, tomado en conjunto, nos empuja a plantearnos la posibilidad de que incluso Balbuena, en el momento de presentarnos las comparaciones homéricas en el prólogo, hubiera podido llegar a confundir al personaje de Garilo con el de Galalón (ambos empiezan con la misma sílaba). Quizá su verdadero Ulises, en el momento de redacción de la obra y no del prólogo, era Garilo y no Galalón. Nosotros nos decantamos por esta última posibilidad pero desechando la filiación homérica directa a la que nos llevaría alguna presencia de al menos alguna dosis de coincidencia léxica, que es efectivamente inexistente o irrelevante.

Lo que sí puede ser reseñable a nuestro entender, pero ya en otro orden de cosas, es el hecho de que las alusiones a Ulises en el *Bernardo* son ciertamente muy numerosas. De ellas daremos cuenta avanzando unas líneas en este mismo capítulo.

MORGANTE-DIOMEDES

Morgante es un guerrero de gran envergadura –un auténtico gigante– originario de la isla de Córcega, que cuenta con bastantes intervenciones a lo largo de la obra. Conviene no olvidar que, para la génesis este personaje, hay una obra italiana cuyo rastro también ha sido detectado en la obra de Balbuena¹⁶⁵. Se trata del *Morgante* (1483¹⁶⁶) de Luigi Pulci, que trata el tema del gigante en un tono humorístico cercano a lo paródico.

¹⁶⁴ Las dos estancias, por su contenido, constituyen además un bonito complemento a la imitación del episodio enéidico de Niso y Euríalo que contemplaremos en el primero de los dos capítulos dedicados a los ecos de Virgilio.

¹⁶⁵ Van Horne dice al respecto (en *op. cit.*, p. 113): «The eccentric Morgante of Corsica makes us think of Pulci's giant Morgante rather than of the somewhat obscure king Morgante mentioned by Boiardo».

Es cierto que hay rasgos, como vamos a ver, que unen a Morgante con Diomedes pero, a pesar de la pista que nos deja Balbuena, en el texto –como es quizá esperable– es más Ayante Telamónio, y no Diomedes, el aludido en el pasaje en que se describe la terrible cólera que provoca en el gigante la noticia de la muerte de su hermano Bramante (*Ber.* XIII, 37 ss.). Cómo no evocar a Ayante y mirar en este lugar hacia su famosa locura:

El rudo Telamón cuando, en venganza
de su agravio, assolaba el campo griego
y, en furiosa locura, su pujanza
ni admitía excusa ni escuchaba ruego
ni hizo más riza ni mayor matanza,
ni se vio con su cólera más ciego
creyendo, al golpe de su ira necia,
ser los testuces príncipes de Grecia. (*Ber.* XIII, 65)

Este episodio no es, evidentemente, iliádico¹⁶⁷. Pero lo que sí nos acerca a los episodios iliádicos es la furia que exhibe Morgante contra los dioses paganos, ya que es Diomedes el que, en su osadía sin límites, se atreve a perseguir y hasta a herir a la propia Afrodita (quien había intervenido a favor de su hijo Eneas en su combate contra el propio Diomedes en *Ilíada* V) y sobretodo a enfrentarse sin complejos a Ares, el mismísimo dios de la guerra, a quien deja herido¹⁶⁸.

En la presentación del personaje en el libro XIII desata el de Córcega su furia contra un altar que contiene estatuas de divinidades paganas, entre las que se encuentran Venus y Marte. Así da cuenta Balbuena, en unos versos no exentos de un cierto humor quevediano, de la furia de Morgante:

de la avenida del furor llevado
la rabia estrenó en ellos de manera
que ninguna deidad le quedó entera.

De Júpiter un nuevo Ícaro hizo
que al turbulento mar bajó volando;
a Venus y a su hijo antojadizo
dos Leandros que a Sesto iban nadando;
a Marte entre las manos le deshizo,
y mejor lo hiciera peleando;
a Vulcano arrojó con tal enojo
que de ambos pies, al caer, le dejó cojo.

No hicieron tanto estrago los Gigantes
del monte Pelion en su antigua guerra,
Licaón y otros monstruos semejantes
que contra el cielo levantó la tierra,

¹⁶⁶ La obra fue publicada en 1478 dividida en 23 cantos pero la versión completa en 28 cantos (el conocido como *Morgante maggiore*, en la que incluye la muerte de Roldán en Roncesvalles), data de 1483.

¹⁶⁷ Transcribe Van Horne esta estancia completa en su repaso a lo homérico y a lo no homérico (*op. cit.*, p. 105).

¹⁶⁸ Hay referencia a ello en Ovidio: «quam moto Tydidæ Calydonia uulneret hasta» (*Met.* XV, 769).

como en sus simulacros elegantes
la ira que el pecho de Morgante encierra,
que en una hora rompió más dioses viles
que en mil años criaron los gentiles. (*Ber.* XIII, 44-46)

Estrofas en las que apreciamos la inclusión de Venus y Marte, además del comentario de la pelea contra Marte, que es la que precisamente sostuvo el aqueo Diomedes.

La segunda vez en que se desata la cólera de Morgante es en medio de la batalla de Roncesvalles. Primero el corso increpa y desafía a los dioses recordándoles, casi “chulescamente”, que no es la primera vez que se atreve a afrentarles:

¡Cobardes dioses! Si a estas tan contentas
sillas que os sueña el mundo no desdice
el ser todos locura, y las afrentas
vengar queréis que ya en mi reino os hice,
si no sois sólo palos y pinturas,
y tienen de deidad vuestras figuras,

bajad todos a mí o volved al mundo
cuantos en él tuvieren nombre y fama (*Ber.* XXIV, 170-171)

Tras invocar a algunos gigantes (Encélado, Briareo y Anteo entre los clásicos más el hebraico Nembrot –o Nimrod– presente en el *Infierno* de Dante), sigue desafiando, ahora a los antiguos héroes, entre los que, trufados de algún personaje bíblico, se encuentran muchos griegos, buena parte de ellos (ocho concretamente) homéricos:

Saque Jasón sus argonautas fieros,
Ulises, Telamón y el griego Aquiles
de nuevo multiplique compañeros
de leones hechos, no de hormigas viles;
salgan de Troya y Grecia los guerreros,
salgan Golias, Sansón y los sutiles
judíos; salgan de Argos y de Tebas
los crueles campos y sangrientas grevas.

Salgan Héctor y Paris y Troïlo,
el fiel Tideo, el bravo Hipodemonte,
el fuerte Alcides y el que en sabio estilo
venció de Esfinge el cavernoso monte;
Turno, Eneas, Mecencio, Adrasto, Egilo,
Teseo y la arrogancia de Faetonte
y, en su cruel hermandad que la ira atice,
Rómulo y Remo, Eteocle y Polinice. (*Ber.* XXIV, 173-174)

Encontramos aquí la referencia de Tideo, el padre de su pretendido antecesor literario, Diomedes. Pero en la siguiente estrofa el mismo Morgante se emparenta con un héroe antiguo; pero no se trata ni de Diomedes, el que se enfrenta a deidades, ni de Ayante, el de la famosa locura. Se trata de un personaje igualmente heroico pero algo menos conocido: Capaneo, uno de los siete capitanes que formaron parte de la expedición argiva conocida como la de “Los siete contra Tebas”. Capaneo, al que retomaremos en

las líneas dedicadas a Estacio, es un importante personaje de la *Tebaida* de Estacio que tiene en común con Morgante dos aspectos ineludibles: la gran envergadura que le ha dado fama y el hecho de haber sido capaz de desafiar temerariamente al mismísimo Zeus al exclamar que ni el padre de los dioses podría impedir que él escalara los muros de Tebas¹⁶⁹:

Salga mi antigua sombra, Capaneo (*Ber.* XXIV, 175)

Para continuar con la nómina de invocados en el resto de la estancia:

Polifemo y los hijos de Vulcano
y, por no hacer más áspero rodeo,
ni el disgusto gastar el tiempo en vano,
bajad, cobardes dioses, que no creo
que hay otro que esta clava de mi mano,
que si allá sube como aquí la afierra,
con todo vuestro cielo dará en tierra. (*Ber.* XXIV, 175)

Cerrados el discurso directo y el círculo con la misma alusión a la cobardía divina, Balbuena pasa a dar cuenta de las acciones concretas en que se desarrolla la furia de Morgante apoyado en una única arma, la clava:

Así en blasfemas voces contra el cielo
incautas iras y amenazas vierte,
y con sola la clava a todo el suelo,
sin otras armas quiere dar la muerte (*Ber.* XIII, 176)

Un Morgante que, tras proferir semejantes voceríos, podría perfectamente recibir el epíteto propio de Diomedes, “el del grito potente”; pero no es así.

Uno de los rasgos que Morgante de Córcega tiene en común con Diomedes Tidida es, como hemos señalado, la gran presencia física:

Era un marino risco en estatura,
cuerpo abultado, músculos fornidos,
anchas espaldas, gruesa la cintura,
larga y corva nariz, ojos torcidos,
verdegrisado en color, basto en hechura,
barba y cabellos crespos y tupidos,
y de tan firmes fuerzas, que pudiera
mudar un monte si mudable fuera. (*Ber.* XIII, 34)

Y aún hay, entre la del libro XIII y la del XXIV, una tercera escena de cólera de Morgante. En el libro XXII el gigante de Córcega la emprende contra la ciudad africana de Biserta, donde arremete contra sus habitantes haciendo estragos y provocando una gran carnicería.

¹⁶⁹ Creemos, por tanto, que es este Capaneo estaciano, junto con el Rodamonte de Boiardo, modelo para el Morgante de Balbuena.

De lo que concluimos que el parentesco de Morgante con Diomedes no es ni único ni definitivo, pues los rasgos comunes son algo difusos y porque Ayante Telamonio y Capaneo también están presentes en el gigante de Córcega; y hasta Aquiles, muy distinto pero con sus dos episodios de cólera. Pero también que, en todo caso, el aviso de Balbuena en su prólogo contiene algo más de sustancia –buscada o no– de lo que Pallí y el propio Van Horne llegaron a atisbar en sus pesquisas.¹⁷⁰

EL “ETCÉTERA” DEL AUTOR

Al igual que las pasadas comparaciones entre personajes, encontramos esta posible extensión francamente inane. Si ya Balbuena fuerza la máquina en la lista que ofrece, dejarla abierta a más concomitancias no aporta sino su interés en que el lector se termine de convencer de lo homérico del poema. Se trata de una inclusión puramente retórica.

En todo caso quedaría abierta la posibilidad de que Balbuena, habiendo leído la *Ilíada* con su obra ya concluida, se diese cuenta de que el pasaje de la incursión nocturna de Niso y Euríalo en el campamento enemigo en *Eneida* IX tiene su origen en el similar pasaje de Odiseo y Diomedes en *Ilíada* X, y quisiese apuntar hacia allí sin nombrar a los personajes directamente por no encontrarse sus propios aventureros nocturnos (los Serpilo y Celedón del libro VIII del *Bernardo*) entre los principales de la trama, lo que no invitaba, en buena lógica, a compararlos en sus trazos con héroes homéricos que sí son auténticos protagonistas como son Odiseo y Diomedes.

Sin embargo sí nos ha llamado la atención un pequeño episodio secundario cuyo protagonista que bien podría haber formado parte de este “etcétera”. Hacia la parte final del poema se presenta, en tierras africanas, a un fugitivo raptor, Artabano, que se lleva a una mujer, Aja, que ha arrebatado a su esposo, el rey Geber de Trípoli. Artabano es descrito como traidor, inconstante y sensual; y Aja le corresponde. El resultado es que el ofendido rey saldrá en busca de su raptada mujer con gente armada:

De Trípol para Túnez descendía
del fiero rey Geber huyendo en vano
con la bella Aja, que robado había
ardiendo en sus amores Artabano.
Y ella, que en torpe amor también se ardía,
al robo la ocasión le dio en la mano
y al ofendido rey con gente armada
tras su honra viene y su opinión robada. (*Ber.* XXI, 130)

Y ahora la descripción del raptor:

Era Artabano infiel, de alma inquieta,
traidor en trato, en nacimiento oscuro,
mollita en Fez, alcaide en La Goleta,
en su fe inconstante, en corazón perjuro,
y ahora cual ligerísimo cometa

¹⁷⁰ Recurriendo a las fuentes itálicas, la figura de Capaneo está también presente en buena parte de la génesis del Rodamonte del *Orlando Innamorato* de Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto, que a su vez influyen de manera notable en el Morgante de Balbuena (v. Pramit Chaudhuri, “The *Thebaid* in Italian Renaissance Epic: the Case of Capaneus” en *Brill’s companion to Statius*, p. 527-542).

en busca va de su enriscado muro,
hecho más al deleite que al acero
y al sensual amor que al verdadero. (*Ber.* XXI, 131)

Las similitudes con Paris, tan proclive al amor como Artabano y, como él, tan poco destacado en las armas, son tentadoras. Y no es que el sensual Paris fuera de nacimiento oscuro, pero sí fue oscura y apartada su crianza. El episodio, aunque pequeño en extensión, recuerda en sus trazas al del rapto de Helena en Esparta.

A continuación, una vez abordados los personajes, pasamos repasar los episodios con posible conexión homérica.

LA INVOCACIÓN A LA MUSA (*Ber.* I, 1):

El inevitable tópico inicial de invocación a la Musa por fuerza había de coincidir con el del padre primigenio de la épica:

Cuéntame, oh Musa, tú el varón que pudo
a la enemiga Francia echar por tierra (*Ber.* I, 1)

Que es el mismo que:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὅς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν (*Odisea* I, 1-2)

Homero nombra a Odiseo y Balbuena en cambio opta por no nombrar al héroe epónimo del poema, alejándose aquí de Homero. La Musa sí está presente. Con Homero coincide el acercamiento semántico de los verbos y el uso del imperativo en segunda persona del singular. Bernardo es así Odiseo y, dado el pronunciamiento del prólogo, podrá inferirse de ello una aproximación a Homero así como un premeditado alejamiento de Virgilio en el mismo el arranque de la obra. En todo caso, atendiendo al ya mencionado carácter enéidico y no odiseico del protagonista –y de toda la obra– veremos, cuando tratemos los ecos de Virgilio, que la presentación es también fusión de *Aen.* I, 1 y 8.

LA IRA DE ALCINA Y LA IRA DE MORGANA

El rencor que encierra el alma del hada Alcina contra la Francia que no la honra es uno de los primeros sujetos o elementos argumentales que aparecen en el poema, pues lo hace en ya la primera estancia, sólo tras la presentación de la figura de Bernardo y la de la batalla de Roncesvalles:

¡Tanto en Alcina hizo un dolor mudo!
¡Tanto el celoso ardor que su alma encierra!
¡Tanto la envidia obró, tanto la saña
de defender su invicta tierra España! (*Ber.* I, 1)

En efecto, Alcina y las demás hadas, siguiendo la estela de la épica de Boiardo y Ariosto, actúan en Balbuena de modo similar a los dioses en la épica homérica y

virgiliana¹⁷¹. En el caso que nos ocupa están irritadas con Francia y sus paladines, quienes las desprecian e ignoran:

Las hadas, que a las cosas variables
de nuestro inferior mundo dan gobierno,
y en cavernas y grutas espantables
vecinas viven del silencio eterno,
y del antojo humano los mudables
gustos al suyo revalidan tierno,
y en sus varios asientos desiguales,
los bienes acrecientan y los males,

éstas de los franceses paladines
en general estaban agraviadas,
destruidos sus palacios y jardines,
y su halago y caricias despreciadas. (*Ber.* I, 32.33)

Algo más adelante se nos muestra a Alcina encerrada en su hoy destrozado palacio, llena su alma de hada de rencorosos pensamientos:

Ésta en un lago oscuro, de horror lleno,
su jardín y su casa destruida,
consumiéndose estaba en el veneno
de la afrentosa injuria recibida,
bien que su fértil isla y bosque ameno
cobrar pudieran la beldad perdida,
y ella su alcázar con mayor tesoro
de cristal reformar y lazos de oro. (*Ber.* I, 36)

Lo que bien nos puede hacer pensar, mudados el espacio y su carácter, en la Hera del Olimpo rumiando su rencor.

Alcina se siente nerviosa porque el tiempo pasa y cree que se pasará la hora de dar cumplida respuesta a su agravio:

Mas, ardiendo en deseos de venganza,
a solo este deleite y gusto aspira,
que es mujer agraviada con mudanza,
metida en un celoso infierno de ira.
Conoce que le ofende la tardanza,
y que, si la ocasión se le retira,

¹⁷¹ Según Antonio Río, Balbuena sigue en este extremo —o sea en lo referido a las hadas— lo expuesto por López Pinciano, como deja claro en su artículo “La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega” (2018), pp. 425-426, nota 6: «Balbuena sigue de cerca a Alonso López Pinciano». Pero Martín Zulaica (*cf.* su edición del *Bernardo*, pp. 28-29) no tiene claro que Balbuena conociera la obra de Pinciano: «Según El Pinciano el contenido histórico del poema debe ser reducido, para que el poeta pueda obrar con libertad. No tenemos constancia de que Balbuena conociese su obra, sin embargo muestra opiniones próximas a *El Bernardo*». Por su parte Van Horne (*en op. cit.*, p. 145, nota 37) se siente tentado de acercar el contenido del octavo párrafo del prólogo del *Bernardo* a Pinciano: «It is tempting to refer this statement, as well as the argument of the whole paragraph, to the *Philosophia antiqua poetica* of Alonso López Pinciano». Rojas Garcidueñas (*en op. cit.*, p. 143), por su parte, apunta a la *Poética* de Marco Jerónimo Vida o la obra de Scaligero.

su agravio pasará, que el tiempo leve
las penas traga y los agravios bebe. (*Ber.* I, 37)

Y, hacia el final de este primer libro del poema, Balbuena define perfectamente la ira mujeril de otra hada, la poderosa Morgana, contra Orlando, de quien no olvida que ha tenido la osadía de destrozarle –como a Alcina– su hermoso jardín:

Trae revuelto Morgana el mundo todo,
sola ella es quien su cólera revuelve
y la ira mujeril, cuando se ensaña,
entre las iras es la de más saña.

Y aunque, en el lago blanco retirada,
vergonzosa quedó aquel triste día
que Orlando pudo con la nueva espada
el jardín destrozar en que vivía,
ni de él ni de su injuria está olvidada,
que en tristes ansias la alimenta y cría
dentro el alma, buscando de continuo
para vengar su deshonor camino. (*Ber.* I, 201-202)

Este rencor y esta ira de las hadas, evidentemente asimilables a la ira y el rencor que guarda en su seno Hera contra Troya y los troyanos tras el juicio de París, es uno de los motores de la obra de Balbuena, pero se trata de nuevo, en realidad y a todos los efectos, de la ira de Juno de la *Eneida*, como veremos en las líneas que dedicaremos al Mantuano.

EL CATÁLOGO DE LA TORRE DE SANSUEÑA

En el libro VIII, en el marco del sitio de la ciudad de Sansueña, que en el *Bernardo* se localiza en las proximidades de Pamplona¹⁷², el ejército está a la vista. La joven y bella Florinda, hija del alcaide de la fortaleza, se encuentra de pie en una torre desde la cual se divisan las tropas cristianas¹⁷³. La acompaña el anciano Altero, quien por su experiencia personal conoce bien las tropas, y se las va mostrando a la joven mientras la ilustra con detalles sobre los principales capitanes.

El momento recuerda mucho al pasaje homérico (la conocida como *τειχοσκοπία* de *Iliada* III, 121 ss.) en el que Helena, tras ser avisada por la mensajera Iris de que París y Menelao librarán por ella un combate singular, pasa revista desde lo alto de la muralla

¹⁷² Para las distintas localizaciones literarias de la ciudad de Sansueña v. Víctor Millet, “Notas sobre el topónimo Sansueña y su geografía literaria” (2003), pp. 215-216, donde, entre otras informaciones, se constata su aparición en el *Bernardo* de Balbuena y se transcriben algunos versos del fragmento que estamos comentando. Chevalier la sitúa en Navarra: «Sansueña, la cité mystérieuse qui est pour Balbuena une ville navarraise de la frontière des Maures» (Chevalier, *op. cit.*, p. 375) y remite a Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española*, pp. 206-207.

¹⁷³ El pasaje presenta también indudable conexión con dos revistas de tropas de las fuentes italianas de Balbuena: la de Agramante de Boiardo (*Innam.* 2, XXIX, 1-20) y el catálogo de la armada inglesa de Ariosto (*Fur.* XIV, 11-28). Cf. Van Horne. *op. cit.*, p. 64.

de Troya a los principales caudillos aqueos por ella conocidos¹⁷⁴. La escuchan el rey Príamo y un consejo de ancianos compuesto por Pantoo, Timetes, Lampo, Clitio, Hiceatón, Ucalegón y Anténor¹⁷⁵.

Como hemos dejado dicho, se trata del único fragmento que empuja a Van Horne a asumir que Balbuena está pensando en el propio Homero¹⁷⁶. Pallí lo encuentra también directamente homérico¹⁷⁷.

En dicho pasaje la belleza de Helena impresiona a los ancianos troyanos cuando la ven llegar, hasta tal punto que exclaman con ardor de índole casi juvenil:

‘οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἑὺκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιγῇδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῇς εἰς ὧπα ἔουκεν (*Ilíada* III, 156-158)

“Mucho no es que troyanos y aqueos de grebas hermosas
sufran males tan grandes por una mujer como ésta
cuyo rostro es igual que el que tienen las diosas eternas.”

Y es que comienza Balbuena también haciendo hincapié en la belleza de Florinda:

de la niña el cielo hizo un enjerto
en su rostro del sol y de la luna:
tomó en sus ojos la hermosura puerto,
desde donde ella y el amor a una
los dulces tiros hacen, cuya guerra
en un cielo de paz vuelven la tierra. (*Ber.* VIII, 28)

Donde encontramos, además de la proverbial belleza, el elemento amoroso mezclado con el bélico, lo que nos remite también al personaje de Helena de Troya, referente por antonomasia de dicha mezcla y causa de una guerra que por un momento los ancianos de Troya ven justificada y que supone un impulso no pequeño para que Argildos se dirija a Sansueña.

Argildos, enamorado de Florinda, se dirige hacia la fortaleza, donde se va a encontrar con su amada, como Menelao se dirigía a Troya, donde se encontraba Helena. Es además Argildos hermano del conde don Tibalte, como Menelao es hermano de Agamenón.

Del conde don Tibalte un noble hermano,
que Argildos de Velasco se decía,

¹⁷⁴ La posible influencia homérica en otro catálogo de guerreros de la épica culta española, el de la *Araucana*, ha sido reastreada por Daniel Nieto en “La tradición homérica en *La Araucana* de Alonso de Ercilla: algunas referencias en torno al catálogo de guerreros” (2013).

¹⁷⁵ Cf. también la escena en que la ovidiana Escila sigue desde una torre el devenir de los combates y se queda embelesada observando a Minos (*Met.* VIII, 14-24).

¹⁷⁶ Van Horne dice al respecto de este pasaje «Thus, when Altero points out to Florinda from a tower of Sansueña the Spanish relieving army, we assume that the author was thinking of Helen’s description of the Greek army from the battlements of Troy» (*op. cit.*, p.104).

¹⁷⁷ Además Pallí añade otros dos fragmentos: el de la escapada nocturna de los soldados Serpilo y Celedón (en *Ber.* VIII) y la llegada de Bernardo a tierra firme agarrado a un mástil (en *Ber.* XIII).

por su teniente en el real cristiano
puesto a favor de la ciudad venía.
Altivo, joven, de ánimo lozano,
pecho fuerte y robusta gallardía,
que en la corte de Oviedo con bastante
favor fue desta dama tierno amante. (*Ber.* VIII, 30)

También Argildos amó a su Florinda en otra ciudad, Oviedo, que ahora queda lejana, como el rey Menelao amó a Helena, también en otra ciudad, ahora apartada del escenario, Esparta.

La estancia que reproducimos a continuación describe la llegada de Argildos a Sansueña, en su caso impulsado por el deseo hacia Florinda pero también porque ella se lo pide. Así que su brazo potente, como el de Menelao, se pone manos a la obra:

Vino el valiente godo a la jornada,
solicitado de amoroso ruego,
a ver su gloria con la vista amada,
cuyas ausencias le han tenido ciego
y porque el rayo de su ardiente espada
allí importa que ayude a sembrar fuego,
al fin, entre el furor que el alma encierra,
en busca de su paz vino a la guerra. (*Ber.* VIII, 31)

Cerrándose así el círculo de la presentación del pasaje con una nueva aparición de la ya mencionada unión del amor y la guerra.

Homero nos hablaba de lo que la bella Helena vestía:

αὐτίκα δ' ἀργεννήσι καλυψαμένη ὀθόνησιν
ὄρματ' ἐκ θαλάμοιο (*Ilíada* III, 141-142)

“y, cubierta de velos nevados, salió velozmente
de su alcoba”

Y Balbuena explicita la indumentaria de Florinda:

con rica cinta de esmeraldas bellas
y un delfín que las traga por lazada (*Ber.* VIII, 33)

Helena no acudía sola a la llamada de Príamo, sino acompañada de dos esclavas:

οὐκ οἶη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο,
Αἴθρη Πιτθῆος θυγάτηρ, Κλυμένη τε βοῶπις (*Ilíada*, III, 143-144)

“pero no salió sola, pues la acompañaban dos siervas,
Etra, la hijas de Pites, y la de ojos grandes, Climena”

Al igual que a Florinda la rodean sus doncellas:

cercada de bellísimas doncellas (*Ber.* VIII, 33)

En Homero Helena sentía renacer por un momento la llama del amor antiguo, el de Menelao, a quien amó en Esparta:

ὥς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἥμερον ἔμβαλε θυμῷ
ἄνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκίων (Ilíada, III, 139-140)

“Así dijo y en su corazón puso un dulce deseo
del marido de su juventud, su ciudad y sus padres.”

Y en Balbuena Florinda ansía ver a Argildos, a quien ya amó, como acabamos de apuntar, en Oviedo:

y ella por ver de su amador la entrada (*Ber.* VIII, 33)

El viejo Príamo se sentía admirado por la presencia de Helena, a quien invitaba a situarse a su lado:

δεῦρο πάροιθ' ἐλθοῦσα φίλον τέκος ἵζεω ἐμεῖο (Ilíada, III, 162)

“Ven acá, amada hija, y muy cerca de mí toma asiento.”

El viejo Altero exhibe una perfecta mezcla de la severidad que requiere su edad y de la alegría que inevitablemente le produce la presencia a su lado de la bella Florinda:

Él con severo
aunque alegre semblante, en que se viese
de su cordura y discreción el modo (*Ber.* VIII, 34)

Siendo cordura y discreción características muy propias de Príamo, como común a ambos ancianos es también el sentirse a gusto en presencia de la joven dama.

El rey de Ilión comenzaba su interrogatorio:

ὥς μοι καὶ τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης
ὅς τις ὄδ' ἐστὶν Ἀχαιοὺς ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε. (Ilíada, III, 166-167)

“Pero quiero saber quién es ese guerrero tan alto,
ese aqueo valiente y de tan corpulenta figura”.

Y Helena le respondía:

οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων,
ἀμφοτέρων βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής (Ilíada, III, 166-167)

“Ése es Agamenón poderoso, es el hijo de Atreo,
noble rey y esforzado guerrero que fue mi cuñado.”

A lo que exclamaba admirado Príamo:

ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδῃ μοιρηγενὲς ὀλβιόδαμον,
ἦ ῥά νύ τοι πολλοὶ δεδμηῆατο κοῦροι Ἀχαιῶν. (*Ilíada*, III, 182-183)

“Felicísimo Atrida, mortal con fortuna nacido,
muchos son los aqueos que cumplen las órdenes tuyas.”

El primer guerrero al que describe Altero es también el general al mando de las tropas, al que califica con dos epítetos en sintagma (“digno caudillo” y “general prudente”), que se corresponden perfectamente con los términos griegos, igualmente dobles y en sintagma βασιλεύς ἀγαθὸς y κρατερός αἰχμητής:

El que a su cuenta trae el estandarte
real y el aire enciende con su acero,
debajo cuyas grebas viene un Marte
más que el que en Tracia riñe altivo y fiero,
aunque de godo tiene una gran parte,
de la antigua Montaña es el primero,
Tibalte de Velasco y de esta gente
digno caudillo y general prudente. (*Ber.* VIII, 35)

Altero realiza una muy prolija descripción de los caudillos hispanos¹⁷⁸ y, mientras en Homero es Príamo el que hace las preguntas, aquí la que plantea una única interrogación es la bella Florinda. En su caso le pregunta a Altero por dos aguerridos soldados que le parecen hermanos por su físico y por sus acciones:

Así el leonés decía y la hermosa
Florinda “dime” dijo “oh sabio Altero,
de aquellos dos hermanos la pomposa
librea que allí descubre el limpio acero.
De un talle son, de un cuerpo y una airosa
alma pienso que les da el aliento entero,
según en sus acciones se remedan,
que ambos van, ambos pasan o ambos quedan” (*Ber.* VIII, 82)

Esta alusión a los dos supuestos hermanos del campo cristiano –en realidad son padre e hijo, Leonardo y Lisardo– bien puede recordarnos a la presencia en el campo aqueo de los dos ilustres hermanos Agamenón y Menelao. Sin embargo veremos en su momento que, en realidad se trata de una consciente imitación de los estacianos Alatreo e hijo¹⁷⁹.

Helena, en su intervención, reconocía a cuatro héroes aqueos: Agamenón, Odiseo, Ayante e Idomeneo, y echaba de menos la presencia de Cástor y Pólux, sus propios hermanos, de quienes el poeta se encargaba de informarnos de que ya no viven:

¹⁷⁸ Para una visión hilarante de este tópico de la descripción de las tropas, léase la sabrosa descripción que don Quijote refiere a Sancho, en el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, de lo que el hidalgo manchego, en su locura, supone dos ejércitos a punto de enfrentarse y que no son sino carneros. Así comienza el pasaje: «Aquel caballero que ves allí de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata; el otro de las armas de las flores de oro, que trae en el escudo tres coronas de plata en campo azul, es el temido Micocolemba, gran duque de Quirocía;... ».

¹⁷⁹ Tal y como ha puesto de relieve Pere-Enric Barreda en su búsqueda de elementos estacianos en la literatura española en su citado trabajo sobre Estacio en España.

δοῖω δ' οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν
 Κάστορά θ' ἵππόδαμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα
 αὐτοκασιγνήτω, τῷ μοι μία γείνατο μήτηρ.
 ἢ οὐχ ἔσπέσθην Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς,
 ἢ δεύρω μὲν ἔποντο νέεσσ' ἐνὶ ποντοπόροισι,
 νῦν αὖτ' οὐκ ἐθέλουσι μάχην καταδύμεναι ἀνδρῶν
 αἴσχεα δειδιότες καὶ ὀνειδέα πόλλ' ἅ μοί ἐστιν.
 ὥς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶα
 ἐν Λακεδαίμονι αὖθι φίλην ἐν πατρίδι γαίῃ. (*Ilíada*, III, 236-244)

“Sin embargo, a dos bravos caudillos no veo entre ellos:
 Cástor, el domador de caballos, y Pólux el púgil
 excelente, a los cuales me dio como hermana mi madre.
 ¿No vinieron quizá de la plácida Lacedemonia?
 ¿O en las naos surcadoras del ponto vinieron y niéganse
 a luchar con los hombres por miedo de hacerse partícipes
 de tan gran deshonor como el mío y de tantos oprobios?
 Así dijo; no obstante a los dos y a la tierra fecunda
 cobijaba en su seno la tierra de Lacedemonia.”

Altero, por su parte, pasa revista, en largas tiradas de estancias, a muchísimos más caudillos hispanos. Y de manera paralela, aunque no similar, Altero también echa de menos a alguien: en este caso a su hijo. En ese momento se emociona y llora al sentir su ausencia, lo que provoca a su vez el llanto de las doncellas presentes en la torre. Altero en persona cerró los ojos de su vástago en Arlanza cuando cayó muerto a sus pies, como nos cuenta Balbuena en estos cuatro sentidos versos:

Cayó muerto a mis pies: ¡oh hado inhumano!
 que aún lugar no me dio el dolor que siento
 a cerrarle los ojos con mi mano
 ni a mi boca pasar su último aliento. (*Ber.* VIII, 90)

De modo que esta pausa para el llanto al culminar un *crescendo* en medio de una descripción de tan ilustres prohombres, aunque bien pudiera recordarnos a las *lacrimae* que reclama Anquises al hablar de Marcelo en el libro VI de la *Eneida*, también encuentra correlato en la actitud, si bien más fría, de Helena en Troya al acordarse de los ilustres ausentes Cástor y Pólux.

Tras esto Homero cambia de escena bruscamente y no volvemos a saber de Helena hasta después del combate entre Menelao y Paris. Florinda, por su parte, tras haber gozado, casi amorosamente, de la viva descripción de su Argildos, descripción en la que se recrea Altero, se retira prudentemente a sus aposentos.

Así que, aunque las diferencias entre los dos pasajes son sensibles y el fragmento barroco de Balbuena es muchísimo más extenso que el de Homero, hemos comprobado que los elementos homéricos hallados son suficientemente numerosos y significativos como para concluir, tal y como afirman Van Horne y Pallí, que se trata de un eco o de una auténtica recreación hecha sobre el original.

Además, ¿resuena el nombre de “Anténor” en el de “Altero”? El viejo Anténor se encuentra junto a Príamo e interviene de manera sensible en el episodio homérico interpelando a la propia Helena. Invirtiendo los papeles pero con la misma función, el viejo Altero es en Balbuena es el que abre los ojos a Florinda. Creemos más que probable el hermanamiento de ambos personajes; las tres sílabas y la coincidencia de las tres vocales acercan demasiado los nombres para ser casual.

Por todo lo dicho, convenimos, pues, con Van Horne y Pallí cuando afirman que se trata de un pasaje que rinde homenaje directo, ahora sí, al pasaje iliádico¹⁸⁰.

LA ESCAPADA NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN

Los jóvenes soldados moros Serpilo y Celedón protagonizan una escapada nocturna a campo enemigo en la que, no sin hacer gran estrago, acaban por ser abatidos ambos.

Lugar común de imitación en la épica (y en otros géneros), Pallí y Bonet cita el pasaje como de ascendencia homérica también directa. Nosotros no lo creemos así, dados, de un lado, los datos abundantísimos que aportaremos en el momento de abordar a Virgilio –y también algo cuando hablemos de Estacio– y, de otro, porque no hay un solo detalle de este episodio del *Bernardo* que aparezca en la escapada nocturna de Odiseo y Diomedes en la *Ilíada* (*Ilíada* X, 194 ss.) y no en Virgilio y/o Estacio.

Como es lógico, nos vamos a topar en Balbuena con varios elementos coincidentes con Homero por tradición indirecta, como la alusión a los caballos, la comparación de Diomedes con un león (en Balbuena se trata de un tigre), la muerte de Reso mientras sueña o el olvido de un objeto (Odiseo se daba cuenta de que no había recogido el magnífico látigo de Reso); pero todos y cada uno de ellos tienen su correspondiente respectivo en el pasaje de Niso y Euríalo de la *Eneida*, por lo que creemos que la influencia es –con permiso de Estacio– directa y fundamentalmente virgiliana, y no homérica, aunque se remonte a Homero. Llegaremos a ello en el primero de capítulos que dedicamos a la huella virgiliana en el *Bernardo*.

BERNARDO LLEGA A TIERRA AGARRADO A UN MÁSTIL

Bernardo y Olfa, la doncella de Arcangélica, tras un naufragio, llegan a tierras de Beocia agarrados a un trozo de mástil.

A Van Horne este pasaje, con el que se cierra el libro XIII del *Bernardo*, le hace pensar en Odiseo llegando a la isla de Ogygia¹⁸¹. Para Pallí es también de influencia homérica directa y señala que se ve a Bernardo en medio de las olas nadando sobre una entena y lo remite a las similares circunstancias en que se encuentra Ulises al final del canto XII de la *Odisea*.

¹⁸⁰ Para el tratamiento de los pasajes correspondientes de Boiardo y Ariosto, cf. Pio Rajna, *Le fonti del Orlando Furioso*, pp. 109-110.

¹⁸¹ «When Bernardo and Olfa drift to shore on a mast, we are tempted to think of Ulysses reaching the island of Ogygia» (Van Horne, *op.cit.*, p.106).

Tras esta llamada, es preceptivo para nosotros examinar los versos y concluir que el pasaje contiene bastantes elementos que merecen nuestra atención. Recorrámoslo:

Se desataba la tormenta en la *Odisea*:

ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἐλείπομεν, οὐδέ τις ἄλλη
φαίνεται γαῖάων, ἀλλ' οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
δὴ τότε κυανέην νεφέλην ἔστησε Κρονίων
νῆος ὕπερ γλαφυρῆς, ἥχλυσε δὲ πόντος ὑπ' αὐτῆς.
ἦ δ' ἔθει οὐ μάλα πολλὸν ἐπὶ χρόνον: αἶψα γὰρ ἦλθε
κεκληγῶς Ζέφυρος μεγάλη σὺν λαίλαπι θύων (*Odisea* XII, 403-408)

“Cuando atrás nos dejamos la isla y ya no se advertía
tierra alguna sino solamente los cielos y el agua,
una nube oscurísima Zeus puso entonces encima
de la cóncava nave y el mar se llenó de tinieblas.
Poco ya navegamos pues pronto sopló el estridente
Céfiro y en el mar levantó una espantosa tormenta.”

Se desata la tormenta en Balbuena:

el cielo se turbó de polo a polo,
y el mundo, envuelto en una niebla fría
(...)

Ciérrase al aire de una nube oscura (*Ber.* XIII, 140-141)

El viento dañaba el mástil en Homero:

ἱστοῦ δὲ προτόνους ἔρηξ' ἀνέμοιο θύελλα
ἀμφοτέρους: ἱστὸς δ' ὀπίσω πέσεν, ὅπλα τε πάντα
εἰς ἄντλον κατέχυνθ' (*Odisea* XII, 409-411)

“Y la fuerza del viento rompió los dos cables del mástil
que se vino hacia atrás y arrastró el aparejo a la cala”

Y el viento también azota las cuerdas en Balbuena:

y en las tirantes cuerdas brama el viento (*Ber.* XIII, 141)

Y éste era el efecto de la rotura:

ὁ δ' ἄρα πρυμνῇ ἐνὶ νηὶ
πληῖξε κυβερνήτεω κεφαλῇν, σὺν δ' ὅστέ' ἄραξε
πάντ' ἄμυδις κεφαλῆς (*Odisea* XII, 411-413)

“y al caer sobre popa este mástil hirió en la cabeza
al piloto, y al golpe quedaron partidos sus huesos.”

Zeus provocaba un trueno y lanzaba un rayo a la nave de Ulises:

Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε καὶ ἔμβαλε νηὶ κεραυνόν (*Odisea* XII, 415)

“Provocó Zeus un trueno y lanzó en el navío su rayo.”

Rayos y truenos provocan el pánico en la nave de Bernardo:

Los rayos por los aires escupidos
en las olas causaban nuevos truenos,
en la nao nuevos gritos y alaridos,
en la mar nuevos montes de agua llenos (*Ber.* XIII, 145)

Donde observamos que, en el caso de Balbuena, se respeta el orden natural de rayo y trueno, cosa que en Homero se había alterado de manera muy expresiva.

Los compañeros de Ulises caían al agua y eran comparados con cornejas:

πέσον δ' ἐκ νηὸς ἑταῖροι.
οἱ δὲ κορώνησιν ἵκελοι περὶ νῆα μέλαιναν
κύμασιν ἐμφορέοντο, θεὸς δ' ἀποαίνυτο νόστον. (*Odisea* XII, 417-419)

“y mis hombres cayeron al agua
e iban como cornejas en torno del negro navío,
por las ondas movidos y un dios les privó del regreso.”

Las damas a las que acompaña Bernardo en el barco no caen pero, al hacer aguas la nave y ser bañadas las mujeres por el líquido, son comparadas con sirenas¹⁸²:

las damas, en sirenas convertidas,
lloran la miserable humana suerte,
que en mar o en tierra no hay huir la muerte. (*Ber.* XIII, 171)

Versos en los que, en ambos casos, se alude en último lugar a la muerte.

Esta escena de tormenta se desarrolla en el mar de Grecia y Balbuena tiene gran interés en que quede patente la localización geográfica con profusión de detalles y nombres:

En ciegos y confusos torbellinos
los cuatro vientos hacen cruel batalla,
del cespó Egeo los turbios remolinos
ya por sus playas el cretense halla
y el Jonio sus ambates cristalinos
por los riscos adriáticos encalla,
llevando el viento, en otro igual espacio,
las olas de las Sirtes al Carpacio. (*Ber.* XIII, 143)

La tormenta continúa y pone marco al momento en que Bernardo se quita el yelmo y la joven guerrera Arcangélica se queda automáticamente prendada de su gallardía.

¹⁸² Creemos que se trata de sirenas-ave, como aves son también las cornejas.

Y algo después, y por primera vez en el pasaje, el poeta nos dirige hacia el personaje y referente clásico al que está rindiendo homenaje:

Es el mudable Jonio un mar violento,
de tempestades lleno y de bajíos,
de yertos arrecifes donde el viento
rompe y hace pedazos los navíos.
Sus islas, pobres y de mal asiento,
ásperas, escabrosas, de aires fríos,
donde Ítaca fue un tiempo celebrada
por del prudente Ulises patria amada. (*Ber.* XIII, 180)

Por si alguna duda quedaba, el propio Balbuena, como si nos quisiera advertir él mismo de que no nos olvidemos de sus fuentes, se refiere a la nao de Odiseo convertida en piedra¹⁸³:

Mirando estaba el español valiente
de Alciono los jardines celebrados
y Léucada engolfada al mar de oriente,
siendo antes tierra firme sus collados,
y el promontorio Fálaro eminente,
que en uno de sus riscos encrespados
(si debe ser la Antigüedad creída)
la nao quedó de Ulises convertida. (*Ber.* XIII, 183)

Sin embargo esta última referencia es algo inexacta (o bien está mal asimilada por Balbuena o bien la ha traído desde otra fuente, desde luego no homérica) como quiera que la nave que quedó convertida en piedra por la mano de Poseidón no fue la de Ulises sino la que transportaba al laertíada hasta Ítaca, o sea la nave de los feacios. Y esto sucedió –si debe ser la Antigüedad creída– en el propio país de los feacios, en Esqueria y no en Fálaro, como afirma Balbuena. Leemos en Homero:

αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
βῆ ῥ' ἵμεν ἐς Σχερίην, ὅθι Φαίηκες γεγάασιν.
ἔνθ' ἔμεν': ἡ δὲ μάλα σχεδὸν ἦλυθε ποντοπόρος νηὺς
ρίμφα διωκομένη: τῆς δὲ σχεδὸν ἦλθ' ἐνοσίχθων,
ὅς μιν λᾶαν ἔθηκε καὶ ἐρρίζωσεν ἔνερθε
χειρὶ καταπρηνεῖ ἐλάσας: ὁ δὲ νόσφι βεβήκει. (*Odisea* XIII, 159-164)

“Cuando oyó Poseidón, que sacude la tierra, estas cosas,
se fue a Esqueria, a la tierra feacia, y allí se detuvo.
El navío que el ponto surcaba acercábase rápido,
y a su encuentro allí mismo salió el que sacude la tierra,
lo cambió en un peñasco y le dio con la mano un gran golpe
para hacerlo arraigar en el suelo.”

¹⁸³ Estancia que menciona Van Horne (*op. cit.*, p. 105) como referencia de las no necesariamente homéricas.

Finalmente Bernardo se agarra a una entena y con él queda tan solo Olfa, la oriental doncella de Arcangélica, a la que acomoda en su precario sistema de flotación.

Como había hecho Ulises, a quien el mar le deshizo la nave:

αὐτὰρ ἐγὼ διὰ νηὸς ἐφοίτων, ὄφρ' ἀπὸ τοίχους
λῦσε κλύδων τρόπιος, τὴν δὲ ψιλὴν φέρε κῦμα,
ἐκ δὲ οἱ ἰστὸν ἄραξε ποτὶ τρόπιν. αὐτὰρ ἐπ' αὐτῷ
ἐπίτονος βέβλητο, βοὸς ῥινοῖο τετευχώς:
τῷ ῥ' ἄμφω συνέεργον, ὁμοῦ τρόπιν ἠδὲ καὶ ἰστόν,
ἐζόμενος δ' ἐπὶ τοῖς φερόμην ὀλοοῖς ἀνέμοισιν (*Odisea* XII, 420-425)

“Me mantuve en la nave hasta que el oleaje deshizo
las cuadernas y sola la quilla flotó sobre el agua;
arrancado ya, el mástil flotaba cercano a la quilla,
arrastrando una driza de cuero de buey, muy bien hecha;
até mástil y quilla con ella y sentándome en ambos,
a merced de los vientos dañosos dejé que flotasen.”

Sin correspondencia léxica concreta, pero la nave de Bernardo también es objeto de destrozo por el mar tormentoso:

y a su arruinado barco perezoso,
sin gobernalle ya y sin movimiento,
cada golpe de mar que le da entero
de la fortuna parecía el postrero. (*Ber.* XIII, 179)

Hasta que el bajel acaba por romperse:

el roto barco en dos ven que se abría (*Ber.* XIII, 187)

Y Bernardo coloca a Olfa en un tronco:

sobre la gruesa rosca de un gran pino
la bella china puso desmayada (*Ber.* XIII, 189)

Coloca allí también sus pesadas armas y a continuación dirige el tronco hacia la playa:

y dando con sus armas a la entena
rico peso, también por no dejallas
donde el antiguo griego en nueva pena
por culpa suya trate de guardallas,
entre la crespa mar de espumas llena,
de sus olas rompiendo las batallas,
la playa busca cuando al turbio viento
Fortuna al parecer da nuevo aliento. (*Ber.* XIII, 190)

Y volvemos a Ulises, que se había separado de los troncos una vez agarrándose de un arbusto para no ser absorbido por Escila. El monstruo tragó la madera y después la vomitó, momento en que se lanzaba el héroe de nuevo sobre ellos:

μέσσω δ' ἐνδούπησα παρὲς περιμήκεα δοῦρα,
ἐζόμενος δ' ἐπὶ τοῖσι διήρεσα χερσὶν ἐμῇσι. (*Odisea* XII, 443-444)

“Caí con gran ruido en el agua y di alcance a los leños;
me senté encima y luego me puse a remar con los brazos.”

Y hay aún otro sutil elemento coincidente entre ambos pasajes pues, cuando el héroe llega a la orilla, se hará alusión al terrible peligro que acaba de dejar de lado. Ulises evitaba a Escila:

Σκύλλην δ' οὐκέτ' ἔασε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
εἰσιδέειν: οὐ γάρ κεν ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον. (*Odisea* XII, 445-446)

“El que es padre de dioses y hombres no quiso que Escila
me advirtiese; una muerte terrible me hubiera alcanzado.”

Y Bernardo al viento que, justo en ese momento, vuelve a soplar con fuerza, en el ya citado:

la playa busca, cuando al turbio viento
Fortuna al parecer da nuevo aliento. (*Ber.* XIII, 190)

Uises también llegaba a tierra, donde lo recibía Calipso:

ἔνθεν δ' ἐννήμαρ φερόμην, δεκάτῃ δέ με νυκτὶ
νῆσον ἐς Ὀγυγίην πέλασαν θεοί, ἔνθα Καλυψὼ
ναίει ἐνπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
ἥ μ' ἐφίλει τ' ἐκόμει τε. (*Odisea* XII, 447-450)

“Nueve días pasé así y al fin en la noche del décimo
me llevaron los dioses a la isla en que vive Calipso,
la de crespos cabellos, deidad poderosa que habla,
quien me dio acogimiento.”

Hemos visto cómo además, por efecto de la tormenta, Ulises se quedaba sin compañeros y Bernardo sin las damas, excepto una. Y la presencia junto al leonés precisamente de esta única dama, Olfa, es lo que propiciará el penúltimo acercamiento entre Homero y Balbuena en sus respectivas tormentas. Cuando Ulises llegó hasta Ogigia en la isla lo acompañó la ninfa Calipso. Bernardo, por su parte, llega con Olfa. Aunque se trata de situaciones distintas, el resultado final es que ambos héroes quedan acompañados de una fémina.

La última coincidencia que hemos detectado es la presencia en ambos pasajes de la acción de los dioses. En Homero, en las ya citadas palabras:

δεκάτῃ δέ με νυκτὶ
νῆσον ἐς Ὀγυγίην πέλασαν θεοί, ἔνθα Καλυψὼ
ναίει (*Odisea* XII, 447-449)

“en la noche del décimo
me llevaron los dioses a la isla en que vive Calipso”

Lo que, como hemos visto ya en dos ocasiones durante el recorrido por el texto, resuelve Balbuena con una alusión a la Fortuna:

cuando al turbio viento
Fortuna al parecer da nuevo aliento. (*Ber.* XIII, 190)

Por último, sin llegar a constituirse sino en un simple apunte, no nos resistimos a señalar la aparición, en la parte final de ambos pasajes, del adjetivo “crespo”, aunque bien es verdad que con referentes en principio totalmente distintos. En el griego de Homero referido al cabello de Calipso:

Καλυψὼ / ἐυπλόκαμος (*Odisea* XII, 448-449)

“Calipso, / la de crespos cabellos”

Y en el castellano de Balbuena referido al estado del mar:

entre la crespa mar de espumas llena (*Ber.* XIII, 190)

Por tanto, y en definitiva, concluimos que también en el pasaje de la llegada a la orilla de Bernardo a bordo de un tronco Balbuena remite, casi tan claramente como en el pasaje del catálogo de la torre de Sansueña, al propio Homero y no a otra fuente indirecta.

SOBRE LOS SÍMILES HOMÉRICOS

El profuso empleo de comparaciones o símiles para ilustrar y resaltar situaciones especialmente dramáticas de la trama se constituye, ya desde sus orígenes, allá por los tiempos homéricos, en una de las características más notables y reconocibles del estilo épico. Y Balbuena no podía ser una excepción en su *Bernardo*. Durante unos instantes-versos, el poeta compara los hechos referidos con algún efecto de la naturaleza bien conocido por el destinatario de los versos. El recurso aporta variedad, plasticidad y consigue que destaquen de manera especialmente expresiva algunos momentos en los que la trama parece detenerse para que el espectador se evada durante unos instantes en los que viajará, con su imaginación, a otra realidad, lo que relajará su mente y le proporcionará una visión más completa del acontecimiento descrito¹⁸⁴.

Pallí Bonet dedica la última parte de sus líneas sobre el *Bernardo* a comentar los símiles homéricos. Recopila los que, en su opinión, son de más probable cuño original¹⁸⁵. Homérico le parece a Pallí el gigante Rodamonte comparado con un peñasco que se desgaja y rompe lo que se encuentra (*Ber.* I, 137) o con una roca que resiste los embates

¹⁸⁴ Sabemos que Donato Internoscia escribió en 1933 una tesis titulada “Similes of Bernardo de Balbuena’s *El Bernardo*”. El trabajo aparece consignado en página 244 de la *Bibliografía de la literatura hispánica* (1977) de José Simón Díaz. La tesis, que sepamos, permanece inédita.

¹⁸⁵ Pallí, *op. cit.*, pp. 132-133.

del mar (*Ber.* I, 160); sin embargo no aporta Pallí la fuente homérica concreta. A Bernardo comparado con un león (*Ber.* IV, 167) lo pone en contacto con *Ilíada* XII, 40-48 y con *Ilíada* XVII, 704 (aportando versión latina de los versos de Homero). Homérico le parecen asimismo un guerrero que cae como un pino cortado por el hacha (*Ber.* VII, 153), la furia de Orlando como un río que rompe la presa e invade los campos (*Ber.* XII, 5), los compactos ejércitos de África comparados con las grullas (*Ber.* XIII, 168) y Orlando asimilado a un jabalí acosado por sus perseguidores (*Ber.* XV, 68). Por último, del combate final entre Bernardo y Orlando, homéricas le resultan a Pallí las comparaciones de ambos guerreros con dos leones de Numidia y con dos dragones que vomitan ponzoña (*Ber.* XIV, 205).

Sin embargo nosotros, repasados los mismos, no creemos que Balbuena se fije concretamente en ningún símil homérico, sino que se trataría más bien de la lógica tradición indirecta de convergencia que se produce entre distintos textos épicos. Que esto es así se comprobará por contraste con las imitaciones de Virgilio y Ovidio, éstas sí concretadas con correspondencia léxica o semántica.

EL *IUDICIUM ARMORUM*

Hay en el *Bernardo*, en la presentación de las armas que están reservadas para el héroe, esta referencia al célebre *iudicium armorum*, con la obligada mención de Aquiles, Ulises y Ayante Telamonio¹⁸⁶:

Aquellas armas que del griego Aquiles
a Ulises se entregaron por sentencia,
de ricas perlas llenas y perfiles,
en quien Vulcano echó toda su ciencia,
donde, en realces de mágicos buriles,
grabada está una oculta descendencia
de héroes ilustres que vendrán al mundo
del primer poseedor y del segundo. (*Ber.* II, 96)

Lo que sí cuadra con la lista de paralelismos homéricos pues las armas llegarán a Bernardo desde Aquiles; pero pasando por Ulises.

ULISES Y SUS COMPAÑEROS

Ulises y sus compañeros aparecen reflejados en el episodio de Orlando y sus hombres convertidos en oro:

Así su vino turba, así embriaga,
que, cual Circe, los deja convertidos
en fieros brutos de ánimos atroces,
o sorda estatua al cielo y a sus voces. (*Ber.* XII, 20)

¹⁸⁶ A la hora de citar el *iudicium armorum* tuvo en cuenta sin duda Balbuena la extensa versión que del episodio nos dejó Ovidio (*Met.* XII, 620-628 y *Met.* XIII, 1-122), que incluye descripción del escudo adornado con figuras celestes y terrenales (*Met.* XIII, 291-295).

Ya Pallí advierte que Balbuena en el *Bernardo* cita dos veces a Circe¹⁸⁷. Pero pasa por alto la siguiente comparación para Rodamonte, cuando este gigante arroja a su enemigo una piedra y es visto por el poeta como el cíclope Polifemo tratando de alcanzar a Ulises¹⁸⁸:

Bien así el ciego Polifemo bruto,
en descompuesta cólera encendido,
sintiendo irse por agua el griego astuto,
en su humilde vellón entretejido,
de la puerta del sótano con luto
el gran peñasco asió y tiró al ruido
del libre preso ya, y el peso grave
hiciera en medio el mar hundir la nave. (*Ber.* I, 132)

Estancia con la que nos reencontraremos en el capítulo dedicado a las comparaciones y que es inevitable poner en conexión con el episodio balbueniano de Orlando lanzando trozos de almenas sobre Malgesí, ya comentado en este mismo capítulo. La aparición de la figura de Ulises (el griego astuto) en otra comparación –aunque la comparación propiamente dicha sea con Polifemo– que no es la del propio Galalón, vuelve a ratificar lo peregrino de la afirmación homérica del prólogo de Balbuena. Pero a su vez es válida para aportar algo a favor de la influencia homérica en nuestro poeta quien, en esta ocasión, sigue los versos odiseicos ya recogidos aquí.

Y extraña dicho olvido porque comprobamos que, tan solo tres estancias después, continúa el aroma homérico cuando se enciende la cólera de Rodamonte, semejante a la del cíclope:

Fue encenderle la cólera al gigante
que, saliendo de sí de rabias lleno,
un duro roble asió que vio delante,
cual seca caña de liviano heno,
y dél ya hecho un bárbaro montante,
lleva a dos manos sin templanza y freno
a descompuestos golpes el medroso
campo huyendo de su herir furioso. (*Ber.* I, 135)

Quien agarra un roble, aspecto éste último inexistente en Homero y sí parecido al del cíclope de la *Eneida*¹⁸⁹:

¹⁸⁷ Dice en *Ber.* XII, 20 y en *Ber.* XIV, 160 (según nuestra cuenta se trata de la estrofa 161). Tendremos ocasión de comprobar que Circe es citada a lo largo de la obra más veces de las que dice Pallí, como en *Ber.* X, 179.

¹⁸⁸ Pere Barreda ve aquí conexión con una comparación de Estacio (*Tebaida* VI, 716-718). Barreda, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸⁹ Que recuerda también, por la facilidad con que lo agarra, al Polifemo de Góngora. Lo mismo que en esta comparación, incluida en el último libro del *Bernardo*, en la que es protagonista un centauro del monte Osa que lleva un pino con suma ligereza:

Cual soberbio centauro que el monte Osa
en veloz curso rompe y atraviesa,
y entero un pino da a la poderosa
mano haciendo de él liviana impresa,
tiembla la alta montaña cavernosa
y él, cual turbio raudal rota la presa,

Trunca manum pinus regit (*Aen.* III, 659)

Pero más odiseico cuando el poeta refiere que las entrañas aún calientes quedan en el suelo:

Las calientes entrañas escondidas
ya por el valle aquel deja sembradas,
los destrozos, crueldades y heridas
sin cuento fueron para ser contadas (*Ber.* I, 135-136)

Entrañas semejantes acaso a los trozos esparcidos del cerebro de los compañeros de Ulises cuando Polifemo los agarra para comérselos:

ἀλλ' ὃ γ' ἀναΐξας ἐτάροις ἐπὶ χεῖρας ἵαλλε,
σὺν δὲ δῶμα μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ
κόπτ': ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦτε δὲ γαῖαν. (*Odisea*, IX, 288-290)

“levantóse de un salto y, echando a mis hombres la mano,
agarró a dos de ellos, como unos cachorros y a tierra,
los lanzó; y su cerebro saltó y salpicó todo el suelo.”

Donde las “calientes entrañas” no están lejos del ἐγκέφαλος aún caliente de los compañeros de Ulises, el “valle” de la γαίῃ del texto homérico y también es posible la relación entre el balbueniano “deja sembrados” y el verbo κόπτ’ de la pretendida fuente griega, comoquiera que toda siembra supone una suerte de lanzamiento o, si se quiere, de golpe del grano con la tierra.

FERRAGUTO Y EL LÍQUIDO DEL OLVIDO

El caballero Ferraguto llega a un castillo maravilloso donde es instalado en una lujosa sala y cubierto con un manto que contiene grabada la historia de Mercurio y Argo:

Sentóse en una silla de oro y, puesto
sobre su arnés un manto de escarlata,
bordada en él la historia de un apuesto
pastor que con cien ojos se recata
del fingido Mercurio que, dispuesto
ya de cerrarlos de una vez, remata
su vida con su voz, que un doble trato
suele engañar a un Argos en recato. (*Ber.* X, 25)

Ferraguto, agasajado, bebe sin saber que se trata del líquido del olvido:

El moro, al noble trato agradecido,
en corteses palabras le responde,
comiendo del regalo, que en olvido
sus males puso sin saber por dónde,

hasta arrojarse en el vecino valle,
por cuanto al paso encuentra hace calle. (*Ber.* XXIV, 78).

sirviéndose tras ello un encendido
y suavísimo vino en quien se esconde
tanta virtud, que en todas ocasiones
del alma olvida y borra la pasiones. (*Ber.* X, 28)

Recibimiento que recuerda al de Circe a Ulises en el canto X de la *Odisea* y olvido que provoca el vino no lejano a la aventura en el país de los lotófagos.

EL ODRE DE LOS VIENTOS

Bernardo hiere al gigante con el que lucha nada más regresar a España. El gigante se deshace en una corriente de aire, comparada a la que salió del odre de los vientos al abrirlo los compañeros de Ulises:

Del hinchado odre el soplo turbulento
que el griego Ulises detenía seguro
al huirse así, de tempestades lleno,
los piélagos dejó del mar Tirreno. (*Ber.* XIX, 117)

Se trata del desenlace (*Odisea* X, 47-49) de un muy conocido episodio odiseico, pero no cuenta con datos que lo acerquen de manera clara a una fuente literaria concreta.

ULISES ENGAÑA A IFIGENIA

Un pirata nómada y sus dos guardaespaldas raptan a Angélica (“la oriental emperadora”) y el momento en que es trasladada la reina china trae a la mente del poeta a la pobre Ifigenia siendo conducida al bosque, engañada por Ulises, para ser sacrificada cerca de las costas de Áulide:

En igual ademán el campo griego
vio, a los fieros verdugos entregada,
la bella hija del rey que el sagaz ruego
de Ulises dio por víctima sagrada
y, a la orilla del mar, de un montón ciego
de armas, hacia la selva más guardada
así la llevarían, como ahora
los tres a la oriental emperadora. (*Ber.* XXI, 141)

El episodio de Ulises, magistral en el engaño, llevando a Ifigenia hasta su suerte lo narra Dictis Cretense, con profusión de detalles (*Dictis* I, 20-22) pero descartamos voluntad de acercamiento por parte de Balbuena.

De otro lado, la comparecencia de estos piratas raptadores no puede dejar de traernos a la memoria la aventura del joven Dioniso-Baco apresado en un barco pirata y cuyo nombre ha aparecido tan solo seis estancias antes con referencia a la India que él mismo había conquistado:

Vio las tres damas y, cautivo de una,
que en la región nació que venció Baco (*Ber.* XXI, 135).

ULISES Y LAS SIRENAS

Florinda, esperando de noche a su amante Argildos junto a un río en las proximidades de Sansueña, canta cual la sirena Parténope, sin advertir la presencia escondida del moro Cardiloro:

Nunca el alto Peloro cubierto
de blancos huesos voz tan regalada
Parténope entonó cuando en su puerto
sonó del griego Ulises la jornada,
ni con más riesgo el caminante incierto
del peligroso canto y voz se agrada,
que dio Florinda, cuando lengua y mano
puso en su arpa y la escuchó el pagano. (*Ber.* VIII, 130)

Ya hacia el final de la obra, entre las tropas francas de Carlomagno encontramos a Egibardo, que llegó a la intimidad de la corte del César, y que había nacido en el mar de Sicilia de la mismísima sirena Parténope. Su nacimiento de una concha recuerda al de Afrodita:

Y si, como es la fama, en el Paquino,
concha de nácar le arrojó del seno,
y en los campos del reino cristalino
rocío le concibió del mar Tirreno,
sin duda fue su origen peregrino,
pronóstico feliz de dichas lleno,
y el parto de Parténope fecundo,
sirena cuyo encanto encantó el mundo. (*Ber.* XXIII, 175)

Lo que se convierte en perfecta excusa para que Balbuena se recree de nuevo en Ulises. Ésta es la descripción que ofrece Balbuena del paso del héroe aqueo por la isla de las Sirenas, en primer lugar de capitanes griegos que navegan a la Guerra de Troya y después del propio itacense¹⁹⁰:

Es fama que otro tiempo dieron canas
de blancos huesos de hombres sus riberas
en el mar de Sicilia tres hermanas,
beldades crueles y hermosuras fieras,
con música encantando y voces vanas
los capitanes y las naos guerreras
que de lo más distante de la tierra
Marte guiaba a la troyana guerra. (*Ber.* XXIII, 176)

No hemos podido averiguar la referencia de esos capitanes que pasan por la isla de las sirenas camino a Troya, es decir, con anterioridad al conflicto bélico. Puede que Balbuena obre libremente. Y continúa la narración con el paso de Ulises, el primer héroe que se salvó de las sirenas:

¹⁹⁰ Fray Luis de León rememoraba también el paso de Ulises por la isla de las sirenas en su *Oda a Querinto*: «mas / a la voz atajaba / el camino de su gente / con la aplicada cera suavemente» (*cf.* Pallí, *op. cit.*, p. 103-104).

Fue esta grave jornada a quien los hados
amasado quisieron dar el mundo,
y ellas las que a sus playas los forzados
navíos traían por el mar profundo.
Sólo Ulises, con oídos destapados,
pasó el primero sin tener segundo
al son de sus cantares, de quien pudo
pues no fue en oírlos sordo, no ser mudo. (*Ber.* XXIII, 177)

Es posible que Balbuena siga aquí la *Filosofía secreta* (1585) de Pérez de Moya, donde podemos leer, por dos veces, la referencia a los huesos de los marineros:

Los antiguos pintaban las Sirenas tendidas en unos prados verdes, entre huesos de muchos muertos.¹⁹¹

Y también, repitiendo poco después la misma información:

Pintan las Sirenas en prados verdes entre huesos de muertos.¹⁹²

Ulises salvó a sus compañeros negándoles el canto de las sirenas pero se llenó él mismo de la sabiduría que le inocularon dichos cantos:

Salvó todas sus gentes belicosas
con cerrarles el paso a las querellas
de aquellas tres hambrientas tiernas diosas
y él sus canciones escuchó y, en ellas,
acentos de palabras poderosas
a detener su curso a las estrellas,
hacer correr los montes y el violento
curso enfrenar del alterado viento. (*Ber.* XXIII, 178)

De no ser por la inteligencia de Ulises, Ilión se habría salvado de las llamas, donde se nos confirma que se trata de un paso por las sirenas anterior a la guerra de Troya:

Y aun si la entena en que él se había ligado
guardara entonces el primer sentido
que en su selva la hizo árbol copado,
de alguna antigua ninfa estrecho nido,
nunca él pasara libre ni el sagrado
Ilión diera en ceniza convertido,
mas sus desnudos huesos en la playa
fueran, cual los demás, cándida raya. (*Ber.* XXIII, 179)

MÁS ULISES

Hay otras referencias no homéricas a Ulises, como aquella en que Balbuena, en reflexión sobre lo inevitable del destino, vaticina la muerte del héroe a manos de su hijo¹⁹³:

¹⁹¹ Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, p. 69.

¹⁹² Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, p. 72.

¹⁹³ Van Horne aporta la cita pero no considera oportuno transcribirla (*op. cit.*, p. 105).

Bien que hay casos también donde no puede
la prudencia estorbarlos ni el aviso,
que el mundo hace que su vuelta ruede
por donde él quiere y no el prudente quiso.
Y Ulises, por más curso que le quede
de experiencia y saber, no hará el preciso
golpe vano que el hado le predijo,
que al fin morirá a manos de su hijo. (*Ber.* IX, 45)

La historia de esta predicción se cuenta con cierto detalle en el libro VI de *Dictis Cretense*. Ulises sueña y, por consejo de sus asesores, en adelante se cuida de su hijo Telémaco. Pero es su otro hijo, Telégono, el que engendró con Circe, el que arribará a Ítaca y acabará, por un fatal error, con su vida. Así lo vive Telégono:

Dein reliquum adhuc retentans spiritum, iuvenem percuctari, quisnam et ex quo ortus
loco, qui se domi belloque inclitum Ulissem Laertae filium interficere ausus esset. Tunc
Telegonus cognito parentem esse, utraque manu dilanians caput, fletum edit quam
miserabilem, maxime discruciatum ob illatam per se patri necem.
(*Dictis Cretense* VI, 15)

O cuando Balbuena rememora el fuego de Troya causado por Ulises¹⁹⁴:

nunca el que a Polifemo dejó ciego
para abrasar el Ilión troyano
más pinos tuvo cuando al campo griego
leña ofrecía y llamas de su mano (*Ber.* XV, 26)

O la capacidad del buen gobierno que posee el destinatario de la obra, el conde de Lemos, comparable a la de Ulises, unida a la prudencia similar a la que era proverbial en el anciano, también homérico, Néstor¹⁹⁵:

de quien saldrá el que en Nápoles dé prueba
de la prudencia con que a Néstor pasa
y a Ulises deja atrás en su gobierno
y al fiel Acates en piadoso y tierno. (*Ber.* XXI, 81)

LA LONGEVIDAD DE NÉSTOR

Se pregunta Galirtos por la cualidad, divina y engañosa, del amor, al que compara, por su antigüedad, con el anciano homérico Néstor¹⁹⁶:

¿Eres deidad, amor, o eres quimera
recibida del vulgo en sus engaños?
¿Es tu fama fingida o verdadera?
Néstor del tiempo, niño de mil años. (*Ber.* X, 128)

¹⁹⁴ Tampoco aquí Van Horne recurre a aportar los versos (*op. cit.*, p. 105).

¹⁹⁵ Van Horne las cita, una vez más sin los versos (*op. cit.*, p. 105).

¹⁹⁶ De la longevidad de Néstor se vale Ovidio para referir los años que habrá de cumplir el príncipe Augusto: «nisi cum senior Pylios aequauerit annos» (*Met.* XV, 838).

LA BELLEZA DE HELENA

El mago mexicano Tlascalán da al rey persa Orimandro las pautas sobre cómo debe ser el manto de la bella Angélica, como el de Helena de Troya:

De treinta nesgas ha de hacer su manto,
tantas Elena tuvo y tantas tiene
la bella reina que de oriente viene. (*Ber.* XVIII, 171)

REINALDOS COMO AQUILES Y HÉCTOR

En la batalla final de Roncesvalles el combate entre Bernardo y Reinaldos es comparado al de Aquiles y Héctor frente a los muros de Troya:

Parece de los dos vivo el trasunto
de Aquiles y Héctor, cuyo desafío
dejó sobre los muros de Neptuno
después de gran porfía, muerto al uno. (*Ber.* XXIV, 115)

Neptuno participó durante un año, junto a Apolo, en la construcción de los muros de Ilión. Al respecto de esta comparación, concluye Van Horne que el autor se aparta del paralelismo “Orlando-Héctor” del prólogo, lo que hace pensar una vez más en un evidente parto tardío de dicha idea. No podemos estar más de acuerdo.

EL JUICIO DE PARIS

La descripción del vuelo de Marte hacia oriente en busca de Angélica incluye el monte Ida, lo que aprovecha el poeta para referirse al juicio de Paris¹⁹⁷:

Del monte Ida la cumbre levantada
y el bosque donde Paris dio el juicio
sobre la competencia celebrada
que al mundo su furor sacó de quicio.
Aquí Marte con alma enamorada
dicen que dijo: “tengo por indicio
que a Venus se dio allí el premio de hermosa
porque antes no nació mi nueva diosa”. (*Ber.* XIV, 101)

Por lo demás, nos adherimos a las conclusiones a las que llega Van Horne (en *op. cit.*, pp. 102-106) y remarcamos el hecho de que incluso el propio hispanista dedica a la influencia homérica más líneas que a cualquiera de los otros tres poetas cuyo influjo rastrea –o sea Virgilio, Ovidio y Lucano–, cuya presencia es muchísimo mayor en el *Bernardo* que la de Homero. Esto es, que la aparición de personajes homéricos en Balbuena no parece responder, más que en algún caso aislado, a las lecturas directas de Homero¹⁹⁸, lo cual no empuja para que la potencia de las palabras del prólogo empuje al

¹⁹⁷ Aportamos también aquí los versos de la referencia de Van Horne (*op. cit.*, p. 105).

¹⁹⁸ No había llegado aún el tiempo en que los autores se pusieran en contacto con las fuentes directas griegas. «Sólo a partir del siglo XVIII –salvo contadas excepciones anteriores– hay un contacto más

investigador norteamericano, como nos ha empujado a nosotros, a rebuscar por entre las citas de personajes del ciclo troyano.

directo en Occidente con las fuentes mitográficas griegas» (Vicente Cristóbal, “Mitología y literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, p. 35).

VIRGILIO

Allí está Mantua y Andes, la primera
entre tierras y gentes celebradas,
donde nació la fuente de quien mana
la alta facundia y la elocuencia humana.
(Bernardo de Balbuena)

Si la imitación del Mantuano, modelo entre los modelos, es la senda más transitada por todos los autores épicos de todo tiempo y lugar, es en el Renacimiento –tardío en el caso de nuestro autor– cuando el hecho adquiere carta de naturaleza primordial. Lo afirma de manera sencilla pero muy eficiente Rodrigo Cacho Casal, un investigador de nuestros días decidido a devolver al género épico al lugar de honor que, según su opinión, le corresponde en el campo de la investigación:

Todo poeta que se preciara de tal nombre soñaba con componer la gran épica de su tiempo, para poder ser el nuevo Homero o el nuevo Virgilio de España.¹⁹⁹

También da cuenta Cacho de algunas prestigiosas autoridades que avalaron a Virgilio como el mayor y más perfecto de los modelos:

Tratadistas tan influyentes como Marco Girolamo Vida (*De arte poetica*, 1527) o Antonio Sebastiano Minturno (*De poeta*, 1559; *L'arte poetica*, 1563) sancionan que Virgilio es el poeta sumo y que su *Eneida* debe ser tomada como modelo principal por todos los escritores que pretendan dejar una huella en la historia.²⁰⁰

Este hecho que en Balbuena adquiere, como pronto vamos a comprobar, un carácter especialmente fructífero, tanto en lo que respecta a su anhelo de fama como a la elección de Virgilio como inspirador de sus versos. Cuando desde el barco volador del mago Malgesí se avista la ciudad de Mantua, aprovecha el autor, en boca del mago, para definir a Virgilio²⁰¹:

¹⁹⁹ Rodrigo Cacho, “Volver a un género olvidado: la épica del Siglo de Oro” (2012), p. 4.

²⁰⁰ Rodrigo Cacho, *ibidem*, p. 1

²⁰¹ El pasaje del barco fabuloso que echa a volar por la ciencia del mago Malgesí recorriendo medio mundo será mentado en bastantes ocasiones a lo largo de nuestro trabajo.

allí está Mantua y Andes, la primera
entre tierras y gentes celebradas,
donde nació la fuente de quien mana
la alta facundia y la elocuencia humana. (*Ber.* XVI, 32)

Se trata de la amplia visión que nos proporciona el viaje aéreo que emprenden algunos de los protagonistas de la obra, y en el que, describiendo más adelante los trazos del territorio ibérico, afirmará Balbuena –lo anticipábamos al comienzo de nuestro trabajo– que España necesita de un Homero o de un Virgilio que cante sus glorias como merecen. Postula y proyecta de este modo Balbuena su propia figura literaria para dar cumplimiento a tan ardua e ímproba labor²⁰²:

¡Oh venturosa España si tuvieras
de tus Eneas un Marón segundo
o a tus nuevos Aquiles un Homero,
cuán poca envidia hubieran del primero! (*Ber.* XVI, 72)

Y la carrera virgiliana comienza pronto, precisamente cuando califica Balbuena de “gran Mecenas de todas las buenas letras y habilidades de España” al primigenio destinatario de la obra, don Pedro Fernández de Castro²⁰³. De este modo él mismo nos está ya colocando en el sentido de la senda de Virgilio, de cuya imagen se sirve el género épico culto para glorificar el poder, hecho por lo demás común a toda la épica española del siglo XVI²⁰⁴.

Ya en la dedicatoria de *Grandeza Mexicana* había llamado Balbuena a don Pedro “Mecenas” en dos ocasiones. Primero, en general:

da alivio al tiempo, a los cuidados tasa
nuevo Mecenas, gloria de la casa
más noble

Y algo más adelante lo hace de nuevo:

²⁰² Para Joseph Fucilla (en “Glosses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena”, donde acude al trabajo de Van Horne para completar algunos de sus comentarios sobre fuentes italianas), estos versos son reminiscencia del soneto 186 del cancionero de Petrarca que comienza así:

Se Virgilio et Omero avessin visto
quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei,
tutte lor forze in dar fama costei
avrian posto et l'un stil coll'altro misto;
di chi sarebbe Enea turbato et tristo
Achille, Ulisse et gli altri semidei,
et quel che resse anni cinquantasei
si bene il mondo, et quel ch'ancise Egisto.

²⁰³ Lo hace en la propia dedicatoria del *Bernardo*. tal y como decíamos en la introducción, la dedicatoria tiene bastante que ver con las influencias del poderoso don Pedro en el nombramiento de Balbuena como abad de Jamaica. V. Anne Cayuela, “Mira de Amescua, censor y panegirista de Bernardo de Balbuena” (1996).

²⁰⁴ La tesis doctoral de Lara Vilà (*Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, publicada en 2001), ofrece numerosos ejemplos de la concepción de la épica española como una suerte de *laudatio* que parte del modelo virgiliano. No contempla Vilà el *Bernardo*, pues su publicación se produjo en el siglo siguiente, aunque, como sabemos, la obra se redactó en el en los últimos quince años del siglo XVI.

y celebrando asombros y portentos
y a ti por mi Mecenas.

En el anexo a la misma obra, el *Compendio apologético en alabanza de la poesía*, Balbuena se refiere al conde de Lemos y a otros tres grandes hombres de la política de su tiempo, como son los marqueses de Montesclaros, padre e hijo, y el conde de Monterrey. A todos ellos los define como:

divinos polos sobre los que se revuelve y estriba la gran máquina de estos últimos imperios de la tierra, los cuales mejor que Julio César, Augusto ni el celebrado Mecenas podrán ser aquí testigos, si las Musas alguna vez desayudaron y fueron estorbo a la importancia y majestad de sus gobiernos.²⁰⁵

Así, nos presenta el *Bernardo* en la dedicatoria como la obra “en que se describe la esclarecida descendencia de la Excelentísima casa de Castro”, linaje que pasa a ocupar el lugar de la *gens Iulia* a la que Virgilio, por indicación de Mecenas, dedicaba la *Eneida*. El propósito de Balbuena, expresado ya en el primer párrafo del prólogo, es:

celebrar el real origen y descendencia de la casa de Castro.

Lo que no hace sino emparentar de entrada con Virgilio en la intención de celebrar el origen y descendencia de la ilustre *gens* romana, cuyo brazo ejecutor, en lo que a la concreción con los artistas se refiere, acabó siendo el influyente y principal ministro Mecenas.

Al personaje del conde de Lemos, mecenas y Mecenas de Balbuena, figura clave en la historia del mecenazgo aurisecular español²⁰⁶, aún volveremos pues Balbuena le dedicará unos versos con influencias del panegírico de Mesala del *Corpus Tibullianum*.

De otro lado, aunque en la misma línea de acercamiento entre literatura y poder político, la connatural relación entre dicho poder y la épica culta ha sido tratada en profundidad por la profesora Lara Vilà, quien en su tesis doctoral nos regala profusión de detalles sobre el desarrollo español de la misma aclarando y desmenuzando definitivamente la perspectiva netamente virgiliana con la que abordaban sus creaciones los autores de poesía heroica española del Siglo de Oro.

²⁰⁵ p. 161 de la edición de Van Horne.

²⁰⁶ La figura del destinatario primigenio del *Bernardo*, don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, es capital en el mundo de las letras españolas. Desarrolló sus acciones de mecenazgo fundamentalmente en el reinado de Felipe III. Secretario suyo fue Lope de Vega. Patrocinó a célebres escritores como los Argensola, Cervantes, Góngora y Quevedo. Cervantes le dedicó unas sentidas letras pocos días antes de morir el escritor. Su amor por las artes le llevó a emprender el patrocinio de los literatos y en su casa de la localidad gallega de Morforte de Lemos reunió una exquisita biblioteca en la que se refugió cuando, desengañado, decidió retirarse de la vida pública en la corte. Él mismo cultivó la literatura escribiendo algunas comedias hoy perdidas. A lo largo de su brillante carrera política el conde de Lemos ejerció de virrey de Nápoles, donde llevó consigo a Mira de Amescua (el que fuera censor del *Bernardo*), a María de Zayas o a los Argensola. También presidió el Real Consejo de Indias, donde parece claro que dejó huella de su amor por la humanidad y de una virtud tan cara como es el ejercicio honrado de los cargos públicos. V. Isabel Enciso Alonso-Muñumer, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, 2007.

Por nuestra parte, dedicaremos nuestros esfuerzos a presentar los pasajes concretos en los que la deuda literaria virgiliana se deja ver en los versos del *Bernardo*. De ello ya se ocupó el primer comentarista de la tradición clásica del *Bernardo*, Alberto Lista y Aragón, quien dio parte de la deuda de Balbuena con Virgilio, lo que ejemplificaba presentando dos casos concretos: la descripción del gigante Encélado (*Ber.* XVI, 16) como imitada de *Eneida* III y un símil con el gigante Orión (*Ber.* XIII, 127) inspirado en *Eneida* VII.

Van Horne fue mucho más allá. Éstos son los pasajes del *Bernardo* en los que observa deuda virgiliana²⁰⁷: la aparición de Proteo (*Ber.* IX, 126 ss.), inspirada en el Proteo de *Geórgicas* IV; la tormenta y llegada a tierra de Orimandro y sus compañeros (*Ber.* XI, 37 ss.), inspirada en la tormenta y llegada de Eneas y sus compañeros a África en *Eneida* I; los amores de Angélica y Marte (*Ber.* XIV), con elementos de los amores de Dido y Eneas en *Eneida* IV; las quejas de Crisalba ante Bernardo (*Ber.* XVIII, 61-67), pasaje inspirado en las quejas de Dido ante Eneas de *Eneida* IV; la figura del soldado Ascanio, el joven primo de Bernardo del Carpio, en la batalla de Roncesvalles (*Ber.* XXIV, 139 ss.), con elementos de *Eneida* XI, X y XII; la espada de Bernardo (*Ber.* II, 27 y *Ber.* XIX, 130), correspondiente a la espada de Turno de *Eneida* XII, 91; la expedición nocturna de los soldados Serpilo y Celedón, inspirada en la escapada de Niso y Euríalo; y la ira de Alcina, que corresponde a la ira general de Juno.

A los ejemplos del estudioso sevillano y a la lista, ya de por sí importante en cantidad y calidad, de Van Horne, nosotros consideramos que se deben incorporar estos otros fragmentos, que trataremos, junto con los demás, en el presente capítulo, la presentación de la trama (*Ber.* I), que es similar a la presentación de la *Eneida*, que incluye la ira de Alcina pero que contiene más elementos de dependencia virgiliana, la descripción de la Fama (*Ber.* II) corresponde a la descripción de la Fama en *Eneida* IV, la aparición de Don Juan de Austria (*Ber.* II) tiene evidentes ecos del Marcelo virgiliano de *Eneida* VI, el consejo de guerra en el que se enfrentan Malgesí y Galalón (*Ber.* III) contiene elementos de la disputa de Drances y Turno en *Eneida* XI, el consejo de guerra de Casto (*Ber.* V) contiene a su vez remembranzas del consejo de guerra del rey Latino (*Aen.* VIII y *Aen.* XI), la noche y quietud de la naturaleza contrapuestas a la preocupación de Carlomagno (*Ber.* XXII) reflejan la noche y quietud de la naturaleza contrapuestas a la preocupación de Eneas (*Aen.* III, V, VIII) y de Dido (*Aen.* IV) y la muerte de Orlando a manos de Bernardo (*Ber.* XXIV), que es semejante a la muerte de Turno a manos de Eneas (*Aen.* XII).

También Maxime Chevalier ofrece varios ejemplos del virgilianismo del *Bernardo*, optando en algunos casos por aportar los versos. Sus opiniones nos las iremos encontrando a lo largo de este capítulo y el siguiente.

Repasamos a continuación los pasajes seleccionados, y lo hacemos por su orden de aparición en la obra. En algún caso, como se podrá apreciar, discrepamos de las apreciaciones de Van Horne.

²⁰⁷ En Van Horne, *op. cit.*, pp. 106-108.

PRESENTACIÓN DE LA OBRA Y DEL CONFLICTO²⁰⁸: LA IRA DE ALCINA (*Ber.* I, 1 y ss.)

Balbuena nos presenta la obra en los términos comunes de la épica. Si en Virgilio el asunto del poema es doble (*arma* y *uir*), en Balbuena también lo es:

<u>Virgilio</u>		<u>Balbuena</u>
<i>uir</i> (Eneas)	→	varón (Bernardo)
<i>arma</i> (troyanos contra indígenas)	→	la guerra (España contra Francia)

Como era de esperar, y al igual que en la *Eneida*, lo encontramos ya en la primera estancia del *Bernardo*²⁰⁹:

Cuéntame, oh musa, tú el varón que pudo
a la enemiga Francia echar por tierra,
cuando de Roncesvalles el desnudo
cerro gimió al gran peso de la guerra. (*Ber.* I, 1)

Que contiene una fusión de:

Arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris (*Aen.* I, 1)

Y del posterior:

Musa, mihi causas memora (*Aen.* I, 8)

²⁰⁸ No resulta ni rentable ni lógico tratar por separado la presentación de la trama y la de la ira, extremos ambos que además forman parte indisoluble de la intención narrativa de la que informa el autor épico a quien se dispone a prestarle oídos.

²⁰⁹ Entre los españoles, Alonso de Ercilla apuesta por encabezar con la negación:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada. (*Araucana* I, 1).

Diego de Hojeda incorpora el *cano* y la *Musa* virgilianas en epopeya de temática religiosa:

Canto al Hijo de Dios, humano y muerto
con dolores y afrenta por el hombre.
Musa divina, en su costado abierto
baña mi lengua y muévela en su nombre. (*Cristiada* I, 1).

Juan Rufo es de los más cercanos a Virgilio al presentar sus armas y a su varón en un mismo verso:

Las armas de Filipe Augusto canto (*Austríada*, I, 1)

Como el también muy virgiliano comienzo de Lope de Vega:

Canto las armas y el león famoso
que al atrevido inglés detuvo el paso (*Dragontea*, I, 1).

Imposible mayor grado léxico de virgilianismo que el que contiene el comienzo del *Isidro* del mismo Lope:

Canto el varón celebrado,
sin armas, letras ni amor (*Isidro*, I, 1).

El primer verso, conforme a los diseños épicos antiguos y ya establecidos en la práctica totalidad de la épica europea culta renacentista y barroca, anticipa lo que será la obra en su trasunto principal²¹⁰.

Alcina se siente herida en su orgullo:

¡Tanto en Alcina hizo un dolor mudo! (*Ber.* I, 1)

Como le pasa a Juno en la *Eneida*:

tantae animis caelestibus irae! (*Aen.* I, 11)

El paralelismo de los términos es evidente²¹¹: Alcina y las demás hadas son las representantes, mitigado su efecto divino al tratarse de hadas, del poder de las *animae celestes* de Virgilio. Igualmente suavizado está el sentimiento que domina el alma de Alcina con respecto a la de Juno: en la obra de Balbuena la ira se ha convertido en un “dolor mudo” mucho más acorde con el carácter y la actuación de la también femenina protagonista, con su “celoso ardor”, más cercano a Virgilio, en el verso siguiente:

¡Tanto en Alcina hizo un dolor mudo!
¡Tanto el celoso ardor que su alma encierra!
¡Tanto la envidia obró, tanto la saña
de defender su invicta tierra, España! (*Ber.* I, 1)

Donde el “tanto” no hace sino llevarnos directamente a la fuente:

tot uoluer casus
insignem pietate uirum, tot adire labores
impulerit. (*Aen.* I, 9-11)

La anáfora es reveladora de la dependencia. El reiterado uso del *tanto* (sucesor de los latinos *tantus* y *tot*), no puede ser casual. No sería aventurado, pues, remitirnos incluso al *tantae molis erat Romanam condere gentem* (*Aen.* I, 33). El verso virgiliano está a una considerable distancia de los versos iniciales pero ambas secuencias son la culminación de un *crescendo* y argumentalmente se refieren a hechos no muy distantes y

²¹⁰ Sin embargo la conexión italiana flaquea en el arranque y, por tanto, en la presentación del motor temático de la obra. No en vano dice Van Horne (*op. cit.*, p.46) que «the wrath of Alcina as the mainspring of action is comparable only incidentally to the anger of Agramante» (*Fur.* I, 1). También flaqueará, como veremos, en el combate final del libro XXIV, en plena batalla de Roncesvalles, entre Bernardo y Orlando. Ludovico Ariosto presenta en dos versos un objeto múltiple:

Le donne, i cavalier, le arme, gli amori,
le cortesie, le audaci imprese io canto (*Fur.* I, 1)

Orlando Tasso no se desvía del canon:

Canto l'arme pietose e'l capitano
che 'l gran sepolcro liberó di Cristo (*Gierusalemme liberata* I, 1)

No obra del mismo modo otro de los grandes modelos de Balbuena, Matteo Boiardo, quien sorprende con un teatral y espontáneo:

Signori e cavallier che ve adunati
per odir cose dilettose e nove,
stati attenti e quièti, et ascoltati
la bella historia che 'l mio canto muove (*Innam.* I, I, 1).

²¹¹ Chevalier se hace eco de ello y aporta los versos (*Chevalier, op. cit.*, p. 379).

que constituyen, en última instancia, la finalidad de las aventuras de Bernardo del Carpio y Eneas:

Eneas	→ pilares de Roma	→ <i>Romanam condere gentem</i>
Bernardo	→ defensa de España	→ defender su invicta tierra España

La estrofa 4 contiene un trasunto del *paulo maiora canamus!* (*Ecl.* IV, 1) y de declaración de principios poéticos negando, mediante lítote, lo que no va a cantar:

Esténse Apolo y Baco en sus altares,
éste dando furor y aquel respuestas (*Ber.* I, 4)

O sea, la personificación de la poesía más ligera, pues Apolo es la poesía lírica y Baco la dramática.

El paso a la indicación geográfica se realiza directa y bruscamente, sin preámbulos ni pasos previos²¹²:

donde el mar Cantábrico se acaba²¹³ (*Ber.* I, 5)

Al igual que en²¹⁴:

Vrbs antiqua fuit, Tyrii tenuere coloni (*Aen.* I, 12)

O más adelante en:

Terra procul uastis colitur Mauortia campis (*Aen.* III, 13)

Balbuena presenta ahora a la stirpe que resistió la invasión mora, de la que saldrá el héroe Bernardo, como una raza guerrera:

Aquella ilustre y belicosa gente (*Ber.* I, 6)

Como Virgilio había hecho con los púnicos de Dido en:

Diues opum, studiis asperrima belli (*Aen.* I, 14)

Y también en:

hoc regnum dea gentibus esse (*Aen.* I, 17)

La trascendencia de este carácter será grande pues dará al mundo una stirpe de gobernantes españoles:

²¹² Para observar el proceder de Alonso de Ercilla y su éfrasis geográfica en este mismo punto de su *Araucana* véase el artículo de Vicente Cristóbal “De la *Eneida* a la *Araucana*”, p. 79.

²¹³ El verso, sin embargo, por la forma, recuerda, incluso más que al de Virgilio, a otro de Lucano en el que hay mar con denominación y el enlace de la oración es de lugar: «Qua maris Hadriaci longas ferit unda Salonas» (*Phars.* IV, 404).

²¹⁴ En similares términos lo encontramos también en Lucano: «Vrbs est Dictaeis olim possessa colonis» (*Phars.* II, 610).

corona universal, etro fecundo (*Ber.* I, 6)

Y también en:

de honor a España y de gobierno al mundo (*Ber.* I, 6)

Como antes lo fueron los romanos:

hinc populum late regem belloque superbum (*Aen.* I, 21)

En Balbuena encontramos:

¿Qué furia las sacó sobre la tierra? (*Ber.* I, 18)

Y en la misma estancia:

¿Cuál dios de tan parientes escuadrones
la ira trazó desta enconada guerra? (*Ber.* I, 18)

Que recuerda mucho a:

quo numine laeso (*Aen.* I, 8-9)

Y a:

quidue dolens regina deum tot uoluere casus? (*Aen.* I, 8-9)

También el concepto de odio en:

¿nacieron de odio antiguo sus pasiones? (*Ber.* I, 18)

Tan semejante a:

saeuam memorem Iunonis ob iram (*Aen.* I, 4)

Pero la fuente de Juno no se ha secado aún sino que, al igual que Virgilio, Balbuena retoma a su figura femenina poco después cuando describe con más pormenores la mente y los pasos del hada Alcina (a partir de la estancia 36), que es donde encontramos la referencia al ardor de ambas:

Mas, ardiendo en deseos de venganza,
a solo este deleite y gusto aspira,
que es mujer agraviada con mudanza,
metida en un celoso infierno de ira. (*Ber.* I, 37)

Que remite indudablemente, por vía semántica del participio latino, a:

his accensa super iactatos aequore toto (*Aen.* I, 29)

Y donde también aparece el consecuente rencor plasmado en la palabra “ira”, al igual que en:

necdum etiam causae irarum saeuique dolores (*Aen.* I, 25)

Y especialmente el verso:

se acuerda y revolviendo sobre el caso (*Ber.* I, 39)

Momento en el que coinciden el concepto mental:

manet alta mente repostum (*Aen.* I, 26)

Que contiene la idea de permanencia del verbo, prefijo incluido:

manet alta mente repostum (*Aen.* I, 26)

Y el propio léxico en la palabra “caso”, la misma de:

tot uoluer casus (*Aen.* I, 9)

Poco después se nos informa de aquello que ha llegado a saber Alcina:

llegó a saber que el hado determina (*Ber.* I, 39)

Que recoge el verso latino que contenía un verbo de sentido:

progeniem sed enim Troiano a sanguine duci
audierat Tyrias olim quae verteret arces (*Aen.* I, 19-20)

Ya al final del libro I vuelve Balbuena a la carga, ahora con la ira de Morgana, para acabar de completar el reflejo de Juno, que se muestra aquí mas virgiliana que nunca por la concurrencia de elementos léxicos determinantes. Primero nos recuerda que el hada ni perdona ni olvida:

ni dél ni de su injuria está olvidada,
que en tristes ansias la alimenta y cría
dentro el alma, buscando de continuo (*Ber.* I, 202)

Donde nos topamos con la misma “injuria” de:

spretaeque iniuria formae (*Aen.* I, 27)

Y donde lo encerrada que se encuentra esa mala pasión en su alma es reflejo de tres versos virgilianos, como el ya mencionado:

tantaene animis caelestibus irae? (*Aen.* I, 11)

O este otro:

seruans sub pectore uulnus (*Aen.* I, 36)

Y también de :

talía flammato secum dea corde uolutans (*Aen.* I, 50)

LA ESPADA DE BERNARDO (*Ber.* II, 27 y XIX, 130)

La presentación de las armas del héroe es un momento especial que requiere de cierta solemnidad²¹⁵. Balbuena presenta la espada que habrá de usar Bernardo y lo hace de modo similar a como lo hace Virgilio, pero en el caso del leonés no se trata del arma del protagonista Eneas sino de la espada de su antagonista Turno.

Van Horne comenta:

The necessity of perfecting Bernardo's sword by a bath in his own blood (II, 27; XIX, 130) may reflect in part the bathing of Turnus' sword in the waters of the Styx (*Aeneid*, XII, 91).²¹⁶

Lo cual es indiscutiblemente cierto, pero discrepamos de Van Horne en el punto de ver, en el caso concreto de *Ber.* II, 27, la espada de Bernardo (Balisarda) bañada en su propia sangre pues creemos que se trata de la sangre de Orlando en el momento de su muerte:

La espada Balisarda vi presente
que un victorioso joven a tu instancia
en la sangre bañaba de un valiente,
que asombró el mundo y dio valor a Francia. (*Ber.* II, 27)

Creemos que lo que hacen estos proféticos versos no es otra cosa que anticipar el final de la batalla de Roncesvalles, pues el “valiente” bien pudiera ser Bernardo, pero nunca podría Bernardo “darle valor a Francia”.

Tampoco acabamos de ver suficientes datos en la segunda de las apariciones de la espada, que ya será en el libro XIX. Efectivamente, el arma, para poseer toda su efectividad, ha de tener contacto directo, ahora sí, con la sangre de Bernardo:

El corte, sin defensa al cuerpo humano,
tu sangre se le dio (*Ber.* XIX, 124)

Y:

sólo si al ciego fin de una batalla
real sangre le bañare el corte y punta,
(...)

²¹⁵ En Boiardo hay algo parecido, según constata Van Horne (*op. cit.*, p. 49): «Thus, Maricandro set out to secure the arms of Hector» (*Innam.* 3, I, 26-33). La armadura troyana en el “Or dir vi vo' d'una armatura fina” (*Innam.* 3, I, 28) y el hecho de que las armas de Aquiles reservadas para Bernardo se encuentren escondidas en una tumba (“che'l tenea chiuso in una sepoltura” de *Innam.* 3, I, 30) son claramente boyardianos.

²¹⁶ Van Horne, *op. cit.*, p. 107.

de la gótica sangre que acompaña
las reales venas de la antigua España. (*Ber.* XIX, 130)

Pero no nos atrevemos a admitir como probable la relación con el baño en la laguna Estigia que recibió la espada del rey de los rútilos. Virgilio, en una escueta visión, no dice sino que se trata de la espada que el propio Vulcano había forjado para Dauno, y que había mojado en las aguas de la Estigia:

ensem quem Dauno ignipotens deus ipse parenti
fecerat et Stygia candentem tinxerat unda (*Aen.* XII, 91)

Aquí el que baña la espada es su propio creador, Vulcano, y no lo hace en la sangre Turno ni en la de su padre Dauno ni en la de nadie. Hay una única conexión, que es la finalidad del baño, y no la vemos suficiente por sí misma para hermanar los fragmentos. Ni siquiera con el atenuante *in part* podemos compartir aquí la opinión de Van Horne.

En todo caso, si vemos en el pasaje una conexión, es la alusión al factor Vulcano en la segunda de las apariciones de la espada bañada:

El dios del fuego en su ahumada cueva
para las armas las forjó de Aquiles. (*Ber.* XIX, 125)

En la que el dios aparece en ambos fragmentos en forma de epíteto (ignipotens deus = *el dios del fuego*). Y seguido en ambos casos de un complemento indirecto, “para las armas ... de Aquiles” equivalente al dativo latino *Dauno parenti*). Dativo que además incluye en ambos casos el nombre propio del primigenio destinatario, Dauno y Aquiles.

LA FAMA Y SU CASTILLO (*Ber.* II, 101-108)

Tras la aparición en la obra de las armas de Aquiles, reservadas para Bernado, Balbuena nos describe la gigantesca fortaleza donde habita la Fama y el modo como ésta actúa y se difunde por el mundo²¹⁷.

El pasaje contiene parte de su inspiración directa en la descripción de la Fama que se contiene en el libro IV de la *Eneida*²¹⁸. La Fama, que hace volar hasta el rey Yarbás la noticia de la relación de Dido con el troyano recién llegado a sus costas, Virgilio la pinta monstruosa y con plumas:

²¹⁷ Ercilla también presenta a la Fama personificada *Vergiliano modo*. V. Vicente Cristóbal “De la *Eneida* a la *Araucana*” (1995). Es interesante comprobar que ambos poetas españoles, en su presentación de la Fama, acaban colocando palabras en la misma posición métrica. Como la palabra “lengua” en “iba de lengua en lengua acrecentando” (*Araucana* XVII, 29) y “con más lenguas que la mar arenas” (*Ber.* II, 102) o también en la palabra “multiplica” en última posición del verso en “y lo cierto, si es mal, lo multiplica” (*Araucana* XVII, 29) que aparece en la misma posición en el verso de Balbuena “la más templada boca multiplica”; o ese gerundio final con una sola letra de diferencia en “la pregonera Fama, ya volando” (*Araucana* XVII, 29) y el de Balbuena “de ojos cubiertas, sin dormir velando” (*Ber.* II, 102). Está claro que Balbuena conoce y admira a Ercilla, como nos deja claro cuando lo elogia en el *Compendio apologético en alabanza de la poesía*.

²¹⁸ Porque, como comprobaremos en el capítulo dedicado a Ovidio, en esta descripción también encontraremos bastantes elementos de la aparición de la Fama de *Metamorfosis*.

monstrum horrendum, ingens, cui tot sunt corpore plumae (*Aen.* IV, 181)

Monstruosa y plumífera como la de Balbuena:

Fama, monstruo feliz, vario en colores
es quien las torres del alcázar vela,
y en plumas de vistosos resplandores
por todo el orbe sin cansarse vuela (*Ber.* II, 103)

Que también es grande y espantosa:

de feroz vista y proporción que espanta (*Ber.* II, 108)

El monstruo tiene múltiples ojos, lenguas y bocas:

tot uigiles oculi subter (mirabile dictu)
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. (*Aen.* IV, 182-183)

La de Balbuena lenguas y ojos:

en vivas lenguas y ojos convertida (*Ber.* II, 108)

Y en Balbuena también las almenas de la fortaleza poseen ojos, que velan como los de Virgilio, y lenguas:

de ojos cubiertas, sin dormir velando
y con más lenguas que la mar arenas (*Ber.* II, 102)

Vuela la de Virgilio, que no da sus ojos al descanso:

nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens nec dulci declinat lumina somno (*Aen.* IV, 184-185)

Vuela por la tierra sin cansarse la de Balbuena:

por todo el orbe sin cansarse vuela (*Ber.* II, 103)

Y lo mismo cuatro octavas después en:

y en vuelo infatigable (*Ber.* II, 107)

Cuenta la de Virgilio lo mismo las verdades que las mentiras:

tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri (*Aen.* IV, 188)

Verdades y engaños en Balbuena:

las ocultas verdades descubiertas,
los antiguos engaños disfrazados (*Ber.* II, 105)

Multiplicaba sus palabras por pueblos y ciudades:

haec tum multiplici populos sermone replebat (*Aen.* IV, 189)

Como es capaz de multiplicar la boca del más templado:

y el ciego aliento que en sus patios corre,
la más templada boca multiplica (*Ber.* II, 106)

Además, a diferencia, como veremos, de la Fama de Ovidio, la de Virgilio es ruidosa en su volar²¹⁹:

nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens (*Aen.* IV, 184-185)

Como ruidosa es la de Balbuena:

y en vuelo infatigable y ancha pompa
el son retumba de una hueca trompa (*Ber.* II, 107)

RECUERDO DE DON JUAN DE AUSTRIA (*Ber.* II, 199 a 202)

Hacia el final del libro II una ninfa llamada Iberia enseña al moro Ferraguto un bello tapiz-profecía que ella misma ha tejido²²⁰. La muestra del tapiz responde al deseo de Iberia de premiar a Ferraguto por haberla librado de la persecución de un sátiro.

El pasaje, que contiene el recuento de nueve famosos caballeros españoles, culmina con el elogio del almirante don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, y recoge el emocionado recuerdo que tributó Virgilio al joven Marcelo²²¹, sobrino y posible heredero del príncipe Augusto, muerto, como el propio don Juan, prematuramente, aunque no tanto como para que no le diera tiempo a ser considerado un héroe por sus propios méritos²²².

²¹⁹ En otros pasajes posteriores de la *Eneida* Virgilio vuelve a regalarnos un dibujo de la Fama alada recorriendo las ciudades:

sed circum late uolitans iam Fama per urbes
Ausonias tulerat (*Aen.* VII, 104-105)

o también:

Interea pauida uolitans pennata per urbem
nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris
Euryali (*Aen.* IX, 473-475)

o en:

et iam Fama uolans, tanti praenuntia luctus (*Aen.* XI, 139)

²²⁰ Lara Vilà da cuenta (en su tesis doctoral, p. 346, nota 50) de la abundancia en la épica española de esculturas proféticas de futuros capitanes españoles. Ejemplo de ello son, entre otros, y de entre las obras publicadas antes de la composición del *Bernardo*, el *Roncesvalles* de Garrido de Villena (1555), el *Cid* de Jiménez de Ayllón (1568), el libro del *Orlando determinado* de Bolea y Castro (1578), o la *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* de Agustín Alonso (1585).

²²¹ El virgilianismo de este pasaje de Balbuena ya lo certificaba Quintana en su *Musa épica*, como veíamos en el capítulo introductorio.

²²² El pasaje recuerda de manera sólo muy general al recuento ariosteo de los capitanes de Carlos V por el duque Andrónica en *Fur.* XV, 21-36 (cf. Van Horne, *op. cit.*, p. 49). Porque además el fragmento toscano carece del correspondiente caballero muerto joven y llorado “a la virgiliana”.

La ninfa se presenta y le dice al moro a qué dedica sus horas:

y aquí con otras ninfas me entretengo
en dibujar empresas inmortales (*Ber.* II, 180)

El tapiz que le enseña contiene una anticipación de futuro que recrea las enseñanzas de Anquises a Eneas sobre el futuro de Roma en el canto VI de la *Eneida*. La ninfa muestra a nueve caballeros españoles que destacarán en las armas. Estos “nueve hermosos rayos” o “nueve capitanes celebrados” son: Nuño Belchides, Fernán González, el Cid, el Gran Capitán, el marqués de Pescara, Hernán (Hernando) Cortés, el duque de Alba, el marqués de Santacruz y, en noveno lugar, don Juan de Austria.

De modo que, en la cumbre de un patriótico *crescendo*, coloca Balbuena a don Juan de Austria, tal y como hacía Virgilio al colocar a Marcelo al final de una lista –bastante más prolija que la de Balbuena– de héroes romanos que incluía, en este orden, a los albanos Silvio, Procas, Capis, Númitor y Silvio Eneas, y a los romanos Rómulo, Augusto, Numa (sin llegar a nombrarlo), Tulo, Anco, los reyes Tarquinius, Bruto, Decios, Drusus, Torcuato, Camilo, el vencedor de Corinto (sin llegar a nombrarlo), Catón, Coso, los Gracos, los Escipiones, Fabricio, Serrano y Fabio Máximo.

La ninfa, una vez concluida la lista, los define como los hombres que

a los siglos prometen venideros
honra a los vivos, gloria a los pasados (*Ber.* II, 203)

Anquises, en su caso antes de comenzar la nómina, se los presentaba a Eneas como la causa de que la gloria (mismo término) vaya a alcanzar al la prole dardania:

Dardanium prolem quae deinde sequatur
gloria (*Aen.* VI, 756-757)

Para la ninfa don Juan de Austria será:

aquel en quien las horas presurosas
el curso abreviarán en tal corrida
que apenas a las puertas deleitosas
le dejarán llegar de nuestra vida (*Ber.* II, 199)

Para Anquises Marcelo sería aquel a quien los hados apenas permitirían asomarse a la luz de la tierra:

ostendent terris hunc tantum fata neque ultra
esse sinent (*Aen.* VI, 869)

La muerte prematura de don Juan de Austria provocará un dolor

que a España vestirá de luto y llanto (*Ber.* II, 200)

Dolor similar al luto y al duelo de los descendientes de Eneas:

ingentem luctum ne quaere tuorum (*Aen.* VI, 868)

Y dolor que pretendía evitarle Anquises a su hijo cuando le conminaba a no preguntar por ese muchacho por el que se interesaba, o sea Marcelo.

Las hazañas del capitán español quedan reflejadas en dos topónimos:

el seno de Corfú y de Lepanto (*Ber.* II, 200)

Y las del Marcelo, quien regresará vencedor de púnicos y galos, en dos gentilicios:

eques sternet Poenos Gallumque superbum (*Aen.* VI, 858)

Se funden en Balbuena, en un único personaje (don Juan de Austria), los dos Marcelos de Virgilio: el mayor (vencedor de púnicos y galos) y el menor (el sobrino del príncipe Augusto), a quien ve Eneas acompañando en el desfile a su padre, y a la vez portando el destino de una muerte prematura.

Balbuena incluye la referencia al cruel destino de don Juan:

¡Oh estrellas, cómo fuisteis envidiosas
a la gloria de España! ¡oh duro hado! (*Ber.* II 201)

Referencia que es calcada a la virgiliana:

Heu, miserande puer, si qua fata aspera (*Aen.* VI, 882)

Tampoco falta la obligada condicionalidad que impone el que realmente los hechos se lleguen a materializar en el tiempo futuro. En Balbuena son dos:

y si la parca en su enlutado seno (*Ber.* II, 198)

Y poco después:

Si al golpe de sus suertes valerosas
no les faltara tiempo señalado (*Ber.* II, 201)

Que en Virgilio era una sola condicional:

si qua fata aspera rumpas (*Aen.* VI, 882)

La posibilidad de que don Juan hubiera seguido con su triunfal carrera militar quedará truncada con su muerte. Entonces Balbuena se dirige a él en segunda persona:

tú solo a mil regiones poderosas
pusieras yugo y freno (*Ber.* II, 201)

Como Anquises hacía lo propio con Marcelo:

tu Marcellus eris (*Aen.* VI, 883)

Donde, con los dos términos (“yugo” y “freno”) no sólo se hace referencia a las conquistas sino, muy especialmente, a la misión civilizadora de las mismas, lo que se constituye, a su vez, en paralelismo del célebrimo:

tu regere imperio, Romane, memento
pacique imponere morem (*Aen.* VI, 851)

Donde se recoge, en genial expresión, aquello a lo que el pueblo romano se ha de dedicar con la formación de su imperio (lo que será España para Balbuena). En el discurso de Balbuena el “yugo” recoge el valor del latino *imponere* mientras el *morem* se encuentra representado en el “freno”.

La ninfa culmina su presentación expresándose enmocionada, en una emoción sin duda de menor intensidad que la de Anquises:

dadme, oh hermosas ninfas, frescas flores
para esparcir sobre su tierna frente (*Ber.* II, 202)

Con presencia del imperativo, del elemento floral y de la misma raíz de “esparcir” que encontramos en el *spargam* de Virgilio:

manibus date lilia plenis
purpureos spargam flores animamque nepotis (*Aen.* VI, 883)

La ninfa Iberia expresa su deseo de que aún se pueda trancar el maleficio que hará morir a don Juan, y que define como:

aquella sombra y triste centinela
que sobre su cabeza en torno vuela (*Ber.* II, 202)

Anquises, al certificar el siniestro sino de Marcelo, se ahorra el darle esperanzas al impresionado Eneas. Podemos comprobar que las cuatro ominosas palabras de Anquises (*nox*, *tristis*, *circumvolare* y *umbra*) resuenan, una a una, en Balbuena, extraídas sabiamente del verso:

sed nox atra caput tristi circumuolat umbra (*Aen.* VI, 866)

La grandeza y repercusión del difundido pasaje virgiliano no podían pasar desapercibidos para Balbuena, quien, del mismo modo que ocurre en la fuente, coloca estratégicamente su recuerdo de don Juan de Austria hacia el final del correspondiente libro²²³.

²²³ Como tampoco habían pasado para Ercilla, quien recreaba desde Virgilio, y en el mismo contexto profético, a su propio don Juan de Austria:

donde venía un mancebo levantado
de gallarda apariencia y bizarría
[...]

don Juan, hijo de César, Carlos Quinto. (*Araucana* XXIV, 7-8).

EL CONSEJO DE GUERRA DE CARLOMAGNO

(*Ber.* III, 131 a 169)

En el marco del consejo que celebra el rey Carlomagno en París, en el que se discute sobre los preparativos de la invasión de España, el anciano mago y adivino Malgesí, basándose en los augurios de otro mago, Merlín, se opone a los planes de invasión. El militar Galalón, favorable a la intervención, le replica vehementemente y se burla en público de él, consiguiendo que Carlomagno expulse a Malgesí de la sala de la deliberación.

Este consejo se hace eco de la asamblea que se celebra en el libro XI de la *Eneida* en la que los latinos se debaten entre seguir la guerra contra los invasores troyanos o aliarse con ellos. Mientras Drances, que apostaba por la paz, criticaba la actitud egoísta de Turno, éste, airado y ofendido, se ofrecía para luchar contra el enemigo²²⁴.

Malgesí habla en su discurso de las profecías de Merlín sobre el gran destino de España:

Yo así al cielo lo oí (*Ber.* III, 142)

El rey Latino se venía abajo porque sabía que Eneas llega avalado por los oráculos y los dioses:

Admonet ira deum (*Aen.* XI, 233)

En ambos casos la discusión sobre las hostilidades se mezcla con las enemistades personales de ambos parlamentarios. Drances acusaba a Turno de causar, por culpa de su matrimonio, muchas muertes en el campo latino. Y le acusaba además de desear la sabrosa dote real.

Una sensible diferencia en el desarrollo de la asamblea en Balbuena consiste en que Malgesí y Galalón en realidad a quien se dirigen es al propio Carlomagno, a quien el uno le advierte de la nulidad de su pretendido derecho al trono de España, mientras que el otro le commina a que se lance sin dudarlo a la guerra. Es entonces cuando Galalón se reafirma en defensa de su jefe y de la idea bélica, como hacía Turno en la *Eneida*. La reacción de Galalón es la de Turno: ambos hablan en segundo lugar y a Galalón le hace Balbuena alzarse utilizando términos similares a la hora de describir su estado de ánimo:

el traidor Galalón ardiendo en ira (*Ber.* III, 146)

Como Turno en:

talibus exarsit dictis uiolentia Turni (*Aen.* XI, 376)

²²⁴ El consejo tiene su correspondiente italiano en Ariosto y Boiardo, según señala Van Horne (*op. cit.*, p. 51), según el cual los parecidos vienen de la mano tanto de las opiniones contrapuestas (*Innam.* 2, I, 39-52; *Fur.* XXXVIII, 48 ss.; *Fur.* XV, 99) como de la ridiculización del personaje de Malgesí (*Innam.* 1, I, 43 ss; *Innam.* 1, V, 19 ss.; *Fur.* XXVI, 74).

Aunque también resuena en Galalón, al que acompaña en Balbuena el adjetivo “traidor”, la reacción de Drances:

el traidor Galalón ardiendo en ira (*Ber.* III, 146)

Que Virgilio acompañaba de un adjetivo similar al que usa Balbuena:

Tum Drances idem infensus, quem gloria Turni (*Aen.* XI, 336)

Y al que pinta lleno de ira:

el traidor Galalón ardiendo en ira (*Ber.* III, 146)

Algo parecido a:

obliqua inuidia stimulisque agitabat amaris (*Aen.* XI, 337)

El principal de los argumentos en el discurso de Galalón es su condición de soldado carente de retórica, condición que arguye en contra de su oponente, diciendo de él que no es sino un retórico y un charlatán que no ha probado jamás el campo de batalla²²⁵:

yo que no oí retórica en mi vida,
ni me armé de papel sino de acero,
quizá no acertaré a dar la medida,
que soy soldado, al fin, no palabrero (*Ber.* III, 147)

Tratando de humillar a su oponente, califica la sabiduría de Malgesí de ignorancia letrada:

es ignorancia de quien sólo sabe
descalzo andar entre papeles y untos (*Ber.* III, 154)

Como Galalón en Balbuena, también el Turno de Virgilio se defendía de Drances con la relación de sus victorias contra el enemigo (especialmente se vanagloriaba de haber matado a Palante) al tiempo que menospreciaba su vana palabrería:

Larga quidem semper, Drance, tibi copia fandi (*Aen.* XI, 378)

Y, de manera más genérica:

sed non replenda est curia uerbis (*Aen.* XI, 380)

Galalón se burla de Malgesí en plena asamblea:

Rióse, haciendo escarnio altivo y fiero (*Ber.* III, 156)

²²⁵ Tal *excusatio propter infirmitatem* de Galalón, junto con su rechazo general de la retórica, recuerda a las palabras iniciales del Ayante Telamonio ovidiano cuando, en contexto del *iudicium armorum*, se enfrenta a Ulises por la posesión de las armas de Aquiles: «tutius est igitur fictis contendere uerbis, / quam pugnare manu! Sed nec mihi dicere promptum, / nec facere est isti, quantumque ego Marte feroci / inque acie ualeo, tantum ualet iste loquendo». (*Met.* XIII, 9-12).

Como Turno ironizaba con la manifiesta inutilidad para la guerra de Drances:

Argue, tu, Drance, quando toto stragis aceruos
Teucrorum tua dextra dedit (*Aen.* XI, 384-385)

Balbuena habla también de la capacidad retórica de Malgesí:

Tenía facundia el magancés astuto (*Ber.* III, 158)

Facundia parecida a la de Drances:

Largus opum et lingua melior (*Aen.* XI, 338)

Completada la réplica a su oponente, Galalón se dirige ahora a Carlomagno, que es quien al fin y al cabo ha de tomar la decisión final. Y le invoca con una apelación directa y con el pronombre de segunda persona:

y tú invicto señor, César augusto (*Ber.* III, 148)

Como Turno a Latino, quien, a pesar de su estado decaído y falto de fuerzas, es el rey. Y con los mismos recursos (vocativo y pronombre) que reproducirá Balbuena:

nunc ad te et tua magna, pater, consulta reuertor (*Aen.* XI, 410)

Así se altera la asamblea de los franceses ante el encendido discurso de Galalón²²⁶:

alterose el confuso parlamento (*Ber.* III, 157)

Como ocurría en la asamblea itálica tras la intervención de los emisarios de Diomedes:

uarius per ora cucurrit
Ausonidum turbata fremor (*Aen.* XI, 296)

Entre las razones de la guerra entre Francia y España destaca la del derecho o no a la posesión de la dicha tierra. Para Malgesí Carlomagno se convertiría en un usurpador si se estableciese en el trono de España. Para convencerle de ello le aclara la línea de los antiguos linajes reales, lo que invalidaría su derecho²²⁷. Galalón, por el contrario, cree que Carlomagno sí tiene derecho a ello.

²²⁶ Que las encendidas palabras produzcan la alteración de una asamblea es lugar común. Como en la asamblea de aqueos que asiste al *iudicium armorum* de Ovidio citado en la nota anterior: «finierat Telamone satus, uulgiue secutum / ultima murmur erat» (*Met.* XIII, 123-124).

²²⁷ Los argumentos de Malgesí se fundamentan en el entronque de los francos de Carlomagno con el linaje troyano y en el origen a su vez hispano de tal linaje, como podemos observar en estas palabras dirigidas al emperador:

Y si tu pueblo no se precia en vano
de ser de un hijo de Héctor descendiente,
y él de Príamo y ambos del troyano
Dárdano, de Atlante ítalos pariente,
siendo el decimoquinto rey hispano,
de España es el origen de tu gente

Y lo mismo sucede en la *Eneida*, donde el troyano Eneas era visto por Turno como un incómodo usurpador en suelo itálico. Aunque en el caso enéidico era la posible voluntad de los dioses lo que hacía que Latino se dirigiera amistosamente a Eneas.

EL CONSEJO DE GUERRA DE ALFONSO EL CASTO

(*Ber.* V, 197 ss.)

Al final del libro V (desde la estrofa 197 hasta el final) se describe, mucho más someramente que en el caso del de Carlomagno, el consejo de guerra que celebra el rey Alfonso el Casto una vez declaradas las hostilidades contra España por parte de Francia. Habla un mensajero que viene de la fortaleza de Sansueña, en Navarra, y le trae malas noticias respecto a sus enemigos. La reacción del rey es dubitativa.

La descripción de este consejo da réplica a la del de Carlomagno del libro III que acabamos de repasar, en relación a su dependencia desdoblada del consejo de Latino en el libro XI de la *Eneida*, pero se completa con influencias del canto VIII de Virgilio, concretamente del pasaje en el que Eneas, justo antes de que se le apareciera el profético Tíber, se debatía en su ánimo ante la guerra que se le avecina.

La relación que hace Ovando, mensajero de Bastán, el alcaide de Sansueña, recuerda a la de Drances en *Eneida* XI, incidiendo ambos en la fiereza de los respectivos enemigos –éste en la de Eneas y aquel en la del moro Cardiloro.

La figura de Casto se presenta cargada de preocupaciones:

Dijo y, envuelta el rey en mil cuidados
la casta alma y prudente fantasía (*Ber.* V, 212)

Como de la de Latino en el consejo de *Eneida* XI:

deficit ingenti luctu rex ipse Latinus (*Aen.* XI, 231)

Además de la preocupación, le embarga la duda:

ni en éste asienta ni en aquél se fía,
no halla cuáles son los acertados (*Ber.* V, 212)

Como le ocurría a Eneas cuando meditaba por la noche y no sabía bien qué hacer:

atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc (*Aen.* VIII, 20)

Su preocupación se desdobla en modos diversos:

y ella, de quien nació en nuestro hemisferio
la antigua Troya y el Romano Imperio. (*Ber.* III, 138)

Y es que, en medio de los delirios genealógicos medievales que circularon desde época merovingia, los francos se decían descendientes de un tal Franco, huido con Eneas tras la caída de Troya, tal y como se explica en la introducción (pp. 145-146) a la traducción de Dictis y Dares a cargo de Vicente Cristóbal.

así el prudente Alfonso la inquieta
fantasía baraja en varios modos (*Ber.* V, 214)

Como Eneas en diversas partes:

in partisque rapit uarias perque omnia uersat (*Aen.* VIII, 21)

Balbuena compara las dudas del rey Casto con los rayos temblorosos de la luna reflejada en el agua:

como tal vez con rayos tembladores
en nocturna quietud luna argentada,
de un jardín bello hiere entre las flores
remansos sin color de agua espejada,
reverberan los vivos resplandores
en la cercana bóveda dorada,
y bullen sus vislumbres sin provecho
los varios lazos del dorado techo. (*Ber.* V, 213)

Comparación que ha renacido, paso a paso y casi palabra a palabra, en fino verso castellano desde las cenizas fértiles de Virgilio:

sicut aquae tremulum labris ubi lumen aenis
sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia peruolit late loca iamque sub auras
erigitur summique ferit laquearia tecti (*Aen.* VIII, 22-25)

El rey Latino, en su caso, apostaba decididamente por la paz mientras Alfonso el Casto, en el suyo, por la guerra. En ambos casos la guerra sigue adelante. El rey Casto, cuya activa y vigorosa figura luce en la obra de Balbuena, contrasta con el ademán cansado y declinante del Latino de Virgilio, dando finalmente el rey hispano, oído su parlamento, la orden para que las tropas se pongan en marcha.

EXPEDICIÓN NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN (*Ber.* VIII, 145-207)

En el marco del sitio de la ciudad de Sansueña, dos jóvenes integrantes del bando moro, Serpilo y Celedón, realizan una incursión nocturna en el real de los cristianos aprovechando que las tropas están descuidadas²²⁸. En su ataque hacen estragos en el campo enemigo²²⁹.

²²⁸ Chevalier opina que el sitio de Sansueña del *Bernardo* responde al del campamento de los troyano en la *Eneida* (Chevalier, *op. cit.*, p. 380).

²²⁹ Los versos de Balbuena tienen sus paralelos en la correspondiente escapada nocturna de Cloridano y Medoro del *Orlando Furioso* de Ariosto (que ocupa desde *Fur.* XVIII, 165-192 hasta *Fur.* XIX, 1-16). Van Horne (*op. cit.*, p. 64) destaca algunas semejanzas con los personajes de Balbuena, como el origen moro en ambos casos. Lo podemos comprobar en estos versos:

duo Mori ivi fra gli altri si trovaro,
d'oscura stirpe nati in Tolomitta;
de' quai l'istoria, per esempio raro
di vero amore, è degna esser descritta (*Fur.* XVIII, 165)

El fragmento imita uno de los más célebres pasajes de la *Eneida* de Virgilio, la expedición nocturna de los jóvenes troyanos Niso y Euríalo al campamento de los rútuos en el canto IX²³⁰. Esta expedición, que tiene origen a su vez en la de Ulises y Diomedes en Homero (*Ilíada* X 194 ss.), se constituye en uno de los pasajes más imitados de toda la historia de la épica²³¹.

La presentación del personaje de Celedón la hace Balbuena aludiendo a su estado de enamorado:

cuando el enamorado sarracino (*Ber.* VIII, 145)

Virgilio, también al comienzo del pasaje, nos deja claro que el afecto unía grandemente a Niso y Euríalo:

his amor unus erat (*Aen.* IX, 182)

De hecho Celedón miraba hacia las filas enemigas y no apartaba su pensamiento de su amada. Es Serpilo el que se da cuenta de que las tropas cristianas están “en quietud y sueño vano” y “dormidas las centinelas”:

los muertos fuegos y acabadas velas (*Ber.* VIII, 145)

Como las escasas luces del campamento itálico:

lumina rara micant (*Aen.* IX, 189)

Se dirige entonces Serpilo a su superior Cardiloro y le da cuenta de la situación en el campamento de los españoles:

Vuelto a su capitán, “mira, oh valiente
Cardiloro” le dice “que, olvidados
tus contrarios del brío de tu gente,
en sueño están y en vino sepultados (*Ber.* VIII, 146)

Situación idéntica a la de los rútuos:

O la inclinación del personaje de Argildos hacia el joven Celedón, semejante a lo que le ocurre a Zerbino con Medoro, lo que se pone de manifiesto en:

Così dicea Medor con modi belli,
e con parole atte a voltare un monte;
e sì commosso già Zerbino avea,
che d’amor tutto e di pietade ardea. (*Fur.* XIX, 12)

Pero también incide el profesor Van Horne en las diferencias entre Ariosto y Balbuena a la hora de tratar el episodio, remitiendo para este extremo al trabajo de Pio Rajna (*op. cit.*, pp. 251 ss.).

²³⁰ El fragmento virgiliano fue también recreado en las letras españolas por Miguel de Cervantes en un episodio de su tragedia *El cerco de Numancia*, en el que Marandro y Leoncio protagonizan una escapada al campamento romano (v. especialmente la Jornada Tercera vv. 1574-1631 y la Jornada Cuarta vv. 1796-1827).

²³¹ Así pues la tópica escapada nocturna nace en Homero, sigue la línea clásica de Virgilio y Estacio para renacer en Ariosto, Cervantes y Balbuena.

cernis quae Rutulos habeat fiducia rerum,
lumina rara micant, somno uinoque soluti
procubuere (*Aen.* IX, 188-190)

El joven condiciona el éxito de su empresa a que el cielo le ayude con silencio:

si el justo cielo con silencio ayuda (*Ber.* VIII, 147)

Niso también condicionaba, en su caso, a que le prometieran lo que él quería para su Euríalo:

si tibi quae posco promittunt (*Aen.* IX, 194)

Serpilo se pregunta si es algún dios el que le empuja a ser un héroe:

que a mí no sé cuál dios el pecho ardiente
a tan heroica empresa me levanta (*Ber.* VIII, 148)

Como Niso, que sentía también el ardor divino en su interior y, también lo anunciaba en forma de pregunta, directa aquí, indirecta allá:

Nisus ait: “dine hunc ardorem mentibus addunt,
Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido? (*Aen.* IX, 184)

Serpilo le encomienda a su amigo que, si muere en combate, lo entierre:

Tú, amado Celedón, si este potente
brazo es la muerte de mi empresa santa,
al muerto cuerpo, ya en el campo frío,
serás en darle sepultura, pío. (*Ber.* VIII, 148)

Niso hacía lo propio con Euríalo, en su caso insistiendo en una doble posibilidad para la muerte, sea un acontecimiento fortuito o sea la voluntad de un dios:

Sed si quis (quae multa uides discrimine tali)
si quis in aduersum rapiat casusue deusue (*Aen.* IX, 210-211)

Y quería que Euríalo viviera para que encomendara sus restos a la tierra:

sit qui me raptum pugna pretioque redemptum
mandet humo (*Aen.* IX, 213)

En ambos textos se aprecia la utilización del verbo “ser” y en ambos se expresa la acción del enterramiento con su desdoblamiento en dos palabras.

Celedón se queda pasmado ante el arrojó de su amigo:

Pasmóse Celedón la vez primera (*Ber.* VIII, 149)

Como Euríalo cuando Niso le hablaba de su plan:

obstupuit magno laudum percussus amore
Euryalus (*Aen.* IX, 197-198)

Celedón, al tratar de convencer a Cardiloro de que le deje escoltar a su amigo Serpilo, insiste en el concepto de unidad entre ambos y concluye con la palabra “amor”:

Juntos nacimos, la dichosa suerte
juntos nos dio una patria, un pueblo, un seno,
un gusto, unos placeres, una vida,
que ahora teme amor verla partida (*Ber.* VIII, 151)

Los dos conceptos incluidos en el ya citado:

his amor unus erat (*Aen.* IX, 182)

Serpilo ya está en camino y Celedón, que demuestra no ser amigo de saltarse las jerarquías, pide permiso a Cardiloro para unirse a su compañero:

mas que con tu licencia ahora pueda
escolta y muro hacer a un caro amigo (*Ber.* VIII, 153)

Como Niso y Euríalo hacían lo propio con Ascanio, a la sazón su comandante:

si fortuna permittis uti (*Aen.* IX, 240)

Celedón recibe el preceptivo permiso de Cardiloro y llega rápidamente hasta donde se encuentra Serpilo, no dudando en recriminarle la idea de haber marchado sin él, pues siente que lo ha tenido por indigno de la proyectada hazaña:

¿Por dicha, oh invicto cid, ya por indino
de tu lado me tienes? (*Ber.* VIII, 155)

Algo muy similar a lo que Euríalo le decía a Niso, en su caso antes de emprender el camino:

mene igitur socium summnis adiungere rebus,
Nise, fugis? (*Aen.* IX, 199)

Pero Serpilo lo niega:

No creas, oh noble aliento de mi pecho
que quiebra de tu amor ni de tu brío (*Ber.* VIII, 158)

Como también negaba Niso:

equidem de te nil tale uerebar (*Aen.* IX, 207)

Y, por segunda vez, saca el moro argumento del entierro:

y si moría, morir con esperanza
de pío entierro (*Ber.* VIII, 158)

Lo que en la *Eneida* era:

sit qui me raptum pugna pretioe redemptum
mandet humo (*Aen.* 213-214)

Completándolo ahora con una emotiva alusión a la madre ausente:

y por tu anciana y tierna madre ausente (*Ber.* VIII, 159)

Madre de la que hablaba emocionado Niso:

neu matri miserae tanti sim causa doloris (*Aen.* IX, 216)

En la *Eneida*, en el verso inmediatamente anterior (*Aen.* IX, 215) Virgilio empleaba la palabra *absenti*. Es posible que Balbuena, en un golpe de vista en el transcurso de la lectura, lo ha casado con *matri* (ambos van en dativo). Lo que nos puede llevar a imaginar al poeta con un ejemplar de la *Eneida* latina en su estudio, puesto que creemos que Balbuena utiliza el original latino, sin perjuicio de que lea también traducciones, como tendremos ocasión de ver. Aunque es fácil que el *absenti* quede reflejado en el “ausente”, sin embargo la distancia con *matri* haría sospechar.

Seguidamente Serpilo mete prisa:

no dilatemos más el hecho altivo (*Ber.* VIII, 159)

Lo que en Virgilio hacía Euríalo:

Acceleremus (*Aen.* IX, 221)

El vino había hecho mella en los cristianos y les había provocado el sueño:

ya con el vino y la pasada vela (*Ber.* VIII, 159)

Y en los rútilos:

Rutuli somno uinoque soluti (*Aen.* IX, 236)

Es la segunda vez que Balbuena menciona el vino. Lo había hecho tan solo unas estrofas antes:

en sueño están y en vino sepultados (*Ber.* VIII, 146)

Y también Virgilio nombraba por segunda vez el licor al comenzar la narración de la matanza nocturna:

passim uinoque per herbam
corpora fusa uident (*Aen.* IX, 316-317)

Los enemigos estaban echados en el suelo:

blanda cama les daba el suelo duro (*Ber.* VIII, 162)

Y uno de ellos dormía sobre la blanda hierba:

uno encima la blanda yerba echado (*Ber.* VIII, 169)

Como los enemigos de los troyanos:

passim uinoque per herbam
corpora fusa uident (*Aen.* IX, 316-317)

Serpilo mata a un anónimo enemigo hundiéndole la daga en la boca mientras el infeliz intenta gritar:

la boca abre a dar voces, y embebido
por ella el hierro de la presta daga (*Ber.* VIII, 169)

Como hacía Niso con Volcente, quien, antes de morir, también clamaba:

donec Rutuli clamantis in ore
concidit aduerso et moriens animam abstulit hosti. (*Aen.* IX, 442)

Entre los muertos hay aficionados al juego y al vino, a los que el alcohol ha provocado somnolencia:

Marcio y Catino, grandes bebedores,
que parte de la noche han ocupado
con la taza y los dedos en vapores
del dulce mosto el sueño habían brindado (*Ber.* VIII, 172)

Como también los había en el campo latino:

et iuuenem Serranum, illa qui plurima nocte
luserat, insignis facie, multoque iacebat
membra deo uictus (*Aen.* IX, 335-337)

Un cristiano se traga un cuchillo mientras sueña que brinda:

Debía de soñar Marcio que brindaba
y, abriendo la ancha boca, bebió entero
el sangriento cuchillo que llegaba
de degollar al triste compañero (*Ber.* VIII, 173)

Y otra vez la misma fuente virgiliana del ya citado verso:

donec Rutuli clamantis in ore (*Aen.* IX, 442)

Nótese además la coincidencia de número de sílabas y de las primeras consonantes (silbante y vibrante múltiple) en los nombres propios. El del hispano: Sarrento (*Ber.* VIII, 174); y el del itálico: Serranum (*Aen.* IX, 335).

Y la también coincidencia exacta en el oficio, el de escudero, de Marcio y de algunos muertos en el campo cristiano:

Mató tras éste a Marco y a Sarrento,
escuderos de Marcio (*Ber.* VIII, 174)

Puesto que también en el campo latino había quien se encargaba de llevar las armas de Remo, que también es complemento del nombre en latín:

armigerumque Remi premit (*Aen.* IX, 330)

Otro personaje, el soldado Soria, expira entre sus propios caballos:

mató a Soria,
que, entre sus dos caballos soñoliento,
para ir no tuvo a su cuartel memoria. (*Ber.* VIII, 174)

Que es como muere al auriga de la *Eneida*:

aurigamque sub ipsis
nactus equis (*Aen.* IX, 330-331)

Galba, que se ha despertado y está muerto de miedo, busca en vano esconderse entre los cacharros de su tienda:

y al truhán Galba que, despierto y quedo,
entre los frascos se escondió de miedo (*Ber.* VIII, 174)

Cuyo acto de esconderse imita punto por punto el del Reto de Virgilio:

Rhoetum uigilantem et cuncta uidentem,
sed magnum metuens se post cratera tegebat (*Aen.* IX, 345-346)

El real cristiano cuenta con poetas como Algeo²³², que se encontraba escribiendo un poema heroico en el momento de su muerte a manos de Serpilo:

De allí entró donde el docto Algeo dormía
a la luz de una vela en que su pluma,
de un grave poema heroico que escribía,
de versos había hecho una gran suma (*Ber.* VIII, 175)

Como aquel Créteo, de nombre final también en -eo en su adaptación castellana, personaje que no pertenece al fragmento de Niso y Euríalo pero sí al mismo libro IX de la *Eneida*, y que se cuenta entre la nómina de los muertos poco después a manos de

²³² Algeo o Argeo, como aparece transcrito dos estancias después en la edición de la BAE. Martín Zulaica apuesta en ambos casos por “Algeo”.

Turno enfurecido. A Créteo, amigo de las musas y siempre entre versos, le placían, como a Algeo, también los cantos épicos:

Crethea, Musarum comitem, cui carmina semper
et citharae cordi numerosque intendere neruis
semper equos atque arma uirum pugnassque canebat (*Aen.* IX, 775-777)

Y es verdad que, en esta ocasión, el mencionado final de ambos nombres (Creteo y Algeo) puede sugerir que la versión que utilizara Balbuena fuera en castellano.

Algeo poseía nada menos que un arco que había sido de Hércules, objeto en el que se fija Serpilo:

el arco que allí tiene fue el que Alcides
al templo del Lucero dio en despojos (*Ber.* VIII, 176)

Como Euríalo se fijaba en los arreos y en un cinturón de plata de Ramnete:

Euryalus phaleras Rhamnetis et aurea bullis
cingula (*Aen.* IX, 359-360)

Balbuena pasa ahora a contarnos la sucesión de los poseedores del preciado arco de Alcides:

y él lo envió a Zelín, Zelín a Oncaya,
y él a su bello nieto el rubio Abdalla (*Ber.* VIII, 176)

Como Virgilio hacía lo propio con los objetos de Ramnete:

Tiburti Remulo ditissimus olim
quae mittit dona, hospitio cum iungeret absens,
Caedicus (*Aen.* IX, 360-362)

Abdalla perdió el arco en batalla:

Cuando en sangrienta lid los albaneses
a Abdalla despojaron sobre el Duero (*Ber.* VIII, 177)

Y Rémulo de Tíbur entregó a su nieto los dones justo antes de morir:

ille suo moriens dat habere nepoti (*Aen.* IX, 362)

La diferencia entre ambos pasajes estriba fundamentalmente en el destino final de los objetos. Pues Serpilo, enfrascado como está en otras lides, finalmente se olvida del botín:

y por matar a Egil y al turno Mesa,
que a su lado halló, olvidó la empresa (*Ber.* VIII, 178)

Mientras que Euríalo sí se lleva consigo los objetos de Ramnete:

haec rapit atque humeris nequiquam fortibus aptat. (*Aen.* IX, 364)

Balbuena, como no queriendo abandonar la escena sin despedirse a su colega el poeta Algeo –y cerrando a su vez el círculo– vuelve a hacer alusión a la condición de su personaje de amigo de las Musas:

sabio poeta que admirando estaba
las musas con su espíritu (*Ber.* VIII, 178)

La alusión de Virgilio también era doble, aunque en su caso ambas están colocadas la una la una seguida de la otra. Primero en:

amicum Crethea Musis (*Aen.* IX, 774)

Y a continuación en:

Crethea Musarum comitem (*Aen.* IX, 775)

Celedón hiere con su puñal como un tigre al manso ganado atenazado por el terror:

Cual tigre hircana en el aprisco mudo
harta de degollar grueso ganado,
la tierra en roja sangre y el membrudo
lomo de nuevas manchas salpicado,
carleando cesa un rato y en menudo
anhelar cobra aliento el pecho airado
y, mientras del destrozo se retira,
cuanto el hambre menguó crece la ira. (*Ber.* VIII, 180)

Como el león que era Euríalo en esos momentos:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento (*Aen.* IX, 339-341)

La figura del joven Celedón destaca, en medio del ardor de la matanza, por su atractivo físico:

ni el bello Celedón, gallardo Marte,
menor estrago y mortandad hacía (*Ber.* VIII, 181)

Como también Euríalo, quien, según nos había dejado patente Virgilio al principio de la aventura, era insuperable en belleza:

Euryalus, quo pulchrior alter
non fuit Aeneadum (*Aen.* IX, 179-180)

La correspondencia se completa teniendo en cuenta las palabras que aparecerán cientosesentaitrés versos de Virgilio más tarde:

nec minor Euryali caedes (*Aen.* IX, 342)

Pero Celedón, a fuer de ser bello, mataba también enemigos, en su caso sin rancio abolengo:

Ni el bello Celedón, gallardo Marte,
menor estrago y mortandad hacía,
que del plebeyo pueblo una gran parte
gente sin nombre y cuento muerto había.
Mató a Gilberto, que en decir con arte
y herir de punta su primor tenía,
a Terpandro cantor y al fuerte Etolo,
Marte en braveza y en belleza Apolo. (*Ber.* VIII, 181)

Lo mismo que Euríalo se cebaba en la plebe sin nombre:

perfurit ac multam in medio sine nomine plebem
Fadumque Herbesumque subit Rhetumque Abarimque
ignaros (*Aen.* IX, 343-345)

Las víctimas comparten profesión. Cuando Balbuena nos precisa que Ulloa es un astrólogo²³³:

Ulloa digo, un astrólogo ignorante
que más cielos halló que cargó Atlante. (*Ber.* VIII, 182)

Virgilio nos hablaba de la condición de augur de Ramnete:

rex idem et regi Turno gratissimus augur (*Aen.* IX, 327)

Y ambos son incapaces de ver su futuro de muerte. Balbuena, luciendo cristiandad, se recrea en el desprecio de las adivinaciones. Primero es ignorante este Ulloa, y ahora directamente miente:

mas mintió su astronómica figura (*Ber.* VIII, 183)

Donde Virgilio, más acorde con los tiempos que le tocó vivir, se limitaba a decir que no pudo el augur evitar su muerte:

sed non augurio potuit depellere pestem (*Aen.* IX, 328)

²³³ Otro astrólogo incapaz de ver su propia muerte es el Alfeo de Ariosto. Alfeo es una de las víctimas de la espada sarracena de Cloridano en el *Orlando Furioso*:

ed entró dove il dotto Alfeo dormia,
che l'anno inanzi in corte a Carlo venne,
medico e mago e pien d'astrologia:
ma poco a questa volta gli sovenne;
anzi gli disse in tutto la bugia.
Predetto egli s'avea, che d'anni pieno
dovea morire alla mua moglie in seno,

ed or gli ha messo il cauto Saracino
la punta de la spada ne la gola. (*Fur.* XVIII, 174-175)

Se produce el cambio de inflexión cuando Celedón, al ver brillar su acero, se da cuenta de que comienza a amanecer:

y viendo entre los rayos del acero
el tierno rosicler del día cercano (*Ber.* VIII, 185)

Y, aunque referido en su caso a las ansias de matanza, el vocablo del acero también aparecía en Virgilio justo en el momento en que Niso advertía que el sol ya estaba saliendo:

sensit enim nimia caede et cupidine ferri (*Aen.* IX, 354)

Brillo del metal que no tardará en aparecer en Virgilio, cuando al yelmo de Euríalo le tocaba el primer rayo de sol:

et galea Euryalum sublustri noctis in umbra
prodidit immemorem radiisque aduersa refulsit (*Aen.* IX, 373-374)

Ante la inminente llegada de la luz Celedón conmina a su amigo a detener los estragos:

ya, dice, oh gran Serpilo, hace el alba
al día y a esta dormida gente salva (*Ber.* VIII, 185)

De lo que se había encargado Niso:

abstamus, ait, nam lux inimica propinquat (*Aen.* IX, 355)

Es suficiente la matanza realizada:

ya basta el venturoso estrago hecho (*Ber.* VIII, 186)

Como también ha satisfecho a los jóvenes troyanos:

poenarum exhaustum satis est (*Aen.* IX, 356)

Celedón le había arrebatado a un enemigo muerto un hermoso yelmo para que lo luciera su amigo. El yelmo destacaba por sus plumas:

este luciente yelmo, que del lecho
quité a un muerto enemigo, he reservado
para que sus pomposas plumas sean
alas en que volar tus glorias vean. (*Ber.* VIII, 186)

Euríalo lucía el yelmo de Mesapo muerto, a quien se lo había arrebatado y que destacaba también por sus bellas crestas:

haec rapit atque umeris nequiquam fortibus aptat.
tum galeam Messapi habilem cristisque decoram
induit. (*Aen.* IX, 364-366)

La excesiva ansia de rapiña va a ser la causa de la perdición de los jóvenes sarracenos, como lo había sido de los troyanos. El yelmo que Euríalo llevaba, que formaba parte del botín, era tocado por el rayo traicionero que provoca el brillo delator. Aquí Celedón se acuerda del arco olvidado y vuelve fatalmente a buscarlo, lo que da tiempo a que la luz acabe por aparecer y los jóvenes sean descubiertos por los cristianos.

Y efectivamente, llegan los enemigos comandados por Argildos:

El breve tiempo que duró esperalle
en el puesto, sobre él dio de repente
Argildos, que a correr salía el valle
con una escuadra de lucida gente. (*Ber.* VIII, 191)

Y los itálicos con Volcente al frente:

interea praemisi equites ex urbe Latina,
cetera dum legio campis instructa moratur
ibant et Turno regi response ferebant,
ter centum, scutati omnes, Volcente magistro (*Aen.* IX, 367-370)

En estos cuatro versos de Balbuena, además de numerosísimas correspondencias léxicas, se puede apreciar la semejanza fonética entre la “escuadra” cristiana y los jinetes “scutati” itálicos.

Los cristianos de Argildos se han percatado de que Celedón trata de esconderse:

Vieron a Celedón que al corto abrigo
de una encina trataba de esconderse (*Ber.* VIII, 192)

Como los latinos vieron al fin a Niso y Euríalo:

cum procul hos laeue flectentis limite cernunt (*Aen.* IX, 372)

Trebonio les pide identificación:

Llegó pidiendo el nombre, pueblo y gente (*Ber.* VIII, 193)

Volcente hacía lo propio con los jóvenes troyanos por medio de una triple pregunta:

state, uiri. quae causa uiae? quiue estis in armis?
quoue tenetis iter? (*Aen.* IX, 376-377)

Pero como Celedón huye, entonces el escuadrón de cristianos se abalanza sobre él. El sarraceno se defiende pero la fuerza de su brazo no basta contra tantos:

¿mas qué te vale, oh mísero, el cumplido
brazo y esfuerzo de tu pecho ardiente,
si al tejido escuadrón que se abalanza
ni el firme escudo ni el alfanje alcanza? (*Ber.* VIII, 193)

Los ecos virgilianos los encontrábamos ya cuando el Mantuano nos dibujaba al joven adornado con los despojos de Ramnete. Ya entonces vaticinaba lo vano e inútil de la fortaleza de sus hombros:

umeris nequiquam fortibus (*Aen.* IX, 364)

Y también poco después, al ser Euríalo acorralado, en su vana y frustrada reacción defensiva:

peruenit et uidet Euryalum, quem iam manus omnis
fraude loci et noctis, subito turbante tumultu,
oppressum rapit et conantem plurima frustra (*Aen.* IX, 395-397)

Celedón ha caído ya:

ya el gallardo mancebo en sangre tinto
con las varias heridas teñía el suelo (*Ber.* VIII, 194)

Ya había caído Euríalo:

peruenit ac uidet Euryalum, quem iam manus omnis (*Aen.* IX, 396)

Cuando Serpilo lo ve de nuevo y, con él, las señales ciertas de lo que se temía:

cuando el vano Serpilo en el distinto
rumor las señas vio de su recelo (*Ber.* VIII, 194)

Lo que le ocurría a Niso:

audit strepitus et signa sequentum;
nec longum in medio tempus, cum clamor ad auris
peruenit (*Aen.* IX, 394-396)

Se acerca Serpilo y reconoce a su amado Celedón:

conoce a Celedón (*Ber.* VIII, 195)

Y Niso a Euríalo:

uidet Euryalum (*Aen.* IX, 396)

Y trata, con la munición que traía, de ayudar a su amigo:

y él con las nuevas flechas que traía,
encurvando sobre una el arco duro,
al confuso escuadrón diestro le envía (*Ber.* VIII, 196)

Niso, tras haber invocado a Latona, había hecho lo mismo:

dixerat et toto conixus corpore ferrum
conicit. (*Aen.* IX, 410-411)

La primera flecha da en enemigo con nombre:

Acertó a Breño (*Ber.* VIII, 196)

Como Niso había alcanzado con su jabalina a Sulmón:

et uenit auersi in tergum Sulmonis (*Aen.* IX, 412)

Breño, herido de muerte, se revuelve por efecto de la flecha clavada:

clavada, le hace dar ciegos vaivenes (*Ber.* VIII, 196)

Igual que Sulmón en la *Eneida*, a quien también mata el disparo de Niso:

uoluitur ille uomens calidum de pectore flumen (*Aen.* IX, 414)

Hacemos ver que en este punto Balbuena refleja la aliteración virgiliana con triple aparición de la “v” (uoluitur ... uomens) al triplicar igualmente la misma letra en “clavada” y en “vaivenes”.

Los enemigos vuelven la mirada hacia el lugar de donde había salido la flecha:

vuélvense todos a la oculta parte
que la homicida flecha trajo el vuelo (*Ber.* VIII, 197)

También los hombres de Turno miraban a su alrededor:

diuersi circumspiciunt (*Aen.* IX, 416)

Pero aún hay tiempo para que otra flecha letal de Serpilo alcance a Blodón:

y al medroso Blodón, que con recelo
gritaba “¿quién tiró?” la punta aguda
su voz clavó, y dejó su lengua muda (*Ber.* VIII, 197)

Como aún otra lanza de Niso iba por los aires y se clavaba en las sienes de Tago:

it hasta Tago per tempus utrumque
stridens traiectoque haesit tepefacta cerebro (*Aen.* IX, 418-419)

Argildos, aunque impresionado por el valor de Serpilo, quiere matarlo para reparar el daño ocasionado:

matadle, dice, y vénguese en su pecho
el grave daño por su causa hecho (*Ber.* VIII, 198)

Como Volcente pedía castigo para ambos troyanos:

tu tamen interea calido mihi sanguine poenas

persolues amborum, inquit (*Aen.* IX, 422-423)

Un venablo es lanzado por Argildos con tal maña que, atravesando escudo y peto, se hunde en el pecho del esforzado Serpilo:

y un frío venablo que en la mano tiene
con tal destreza al firme pecho arroja
que ni el grabado escudo le detiene
ni de su peto la acerada hoja. (*Ber.* VIII, 199)

Siguiendo el efecto de la jabalina de Volcente, que mataba así al tierno Euríalo:

sed uiribus ensis adactus
transadigit costas et candida pectora rumpit. (*Aen.* IX, 431-432)

Se desploma Celedón como lo haría un toro:

cual destroncado toro a tierra viene
con la parda asta ya en su sangre roja. (*Ber.* VIII, 199)

No es ésta la misma comparación que aparece en la fuente, ya que Euríalo era comparado también con –fértil metáfora– la flor cortada por el arado o las amapolas que sucumben al peso de la lluvia²³⁴:

purpureus ueluti cum flos succissus aratro
languescit moriens, lassoue papauera collo
demisere caput pluuiam cum forte grauantur (*Aen.* IX, 435-437)

No es el mismo símil pero sí se encuentran ambas comparaciones estratégicamente colocadas tras la muerte de Serpilo-Euríalo.

Hace aparición la sangre en el toro:

con la parda asta ya en su sangre roja (*Ber.* VIII, 199)

Y en Euríalo:

it cruror inque umeros ceruix conlapsa recumbit (*Aen.* IX, 434)

Serpilo reacciona inmediatamente y, loco de rabia, sale a luchar a cara descubierta:

su amigo, que caído le vio en tierra
furioso salta a descubierta guerra (*Ber.* VIII, 199)

Como hizo Niso en su día, quien ya no se escondía en la oscuridad:

tum uero exterritus, amens,
conclamat Nisus nec se celare tenebris
amplius (*Aen.* IX, 424-426)

²³⁴ Cf. Vicente Cristóbal, “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, pp. 177-179.

Trata Serpilo de que los enemigos crean que Celedón no ha sido el autor de la matanza. Insistiendo en el pronombre de primera persona, afirma, en actitud desesperada, que él sólo ha sido el culpable de lo ocurrido:

yo, yo, dice, yo soy quien hizo el daño,
teneos, que nada os debe ese inocente.
Yo el autor fui del riesgo y mal tamaño
y del sangriento estrago en vuestra gente,
yo la ocasión tracé, yo urdí el engaño,
yo soy quien os hacía la guerra, ausente,
él nada os debe, el cielo me es testigo,
sino es el ser de un desdichado amigo. (*Ber.* VIII, 200)

Octava de Balbuena que reproduce la práctica totalidad del contenido y los recursos de los cuatro hexámetros de Virgilio en los que Niso trataba igualmente de desviar la atención de los rútilos:

me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,
o Rutuli! mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor;
tantum infelicem nimium dilexit amicum. (*Aen.* IX, 427-430)

Donde ya tenían lugar la repetición del pronombre, la primera persona de verbo, el término del engaño, el demostrativo, la desesperada mentira poniendo al cielo por testigo y la declaración pública de amistad. Y también el término *ausente*, evidentemente cercano al “adsum” (como en *Ber.* VIII, 159) pero que aquí se entiende mejor.

Celedón, a punto de expirar, le anima a que se salve él para que lleve su cadáver a su madre y sea para ella como su hijo:

a mi afligida madre el cuerpo lleva
y a ser su nuevo amor el mío te mueva (*Ber.* VIII, 203)

En la *Eneida*, en su caso antes de empezar la escaramuza, Euríalo pedía lo mismo a Ascanio:

at tu, oro, solare inopem et succurre relictae (*Aen.* IX, 290)

Y también:

namque erit ista mihi genetrix (*Aen.* IX, 297)

Así, la importancia de la figura materna ausente en ambos casos abre y cierra contribuyendo eficazmente a construir una *Ringkomposition*.

Serpilo se vuelve por última vez contra los cristianos y es comparado también con un toro, como antes Celedón:

en coso estrecho jarretado toro
y en el herir y acometer gallardo (*Ber.* VIII, 204)

Los enemigos le rodean pero él lanza sus últimas flechas:

A éste hiere, a aquél da y al otro acierta
en revuelto y confuso torbellino (*Ber.* VIII, 205)

Como a le ocurría a Niso:

quem circum glomerati hostes hinc comminus atque hinc
proturbant (*Aen.* IX, 440-441)

Hasta que finalmente cae a los pies de su amigo:

sin vida dio a los pies del muerto amigo (*Ber.* VIII, 206)

Suerte que le tocó también a Niso:

tum super exanimum sese proiecit amicum (*Aen.* IX, 444)

Y, para cerrar definitivamente el episodio, Balbuena dedica una octava a apelar al poder que acaso pueda poseer su pluma a la hora de immortalizar la hazaña:

¡Oh heroico ejemplo de amistad divina
aunque en bárbaros pechos descubierta!
Si de mis nuevos versos la adivina
virtud del todo en mí no ha sido incierta,
jamás el tiempo que inmortal camina
del ciego olvido te verá cubierta,
antes de siglos y años vencedora
tu fama irá como tu sangre ahora. (*Ber.* VIII, 207)

Tratando de plasmar la emoción de los versos finales de Virgilio²³⁵:

Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt
nulla dies umquam memori uos eximet aeuo (*Aen.* 446-447)

Por extensión, y por intensidad narrativa, se trata del fragmento de imitación o de extracción grecolatina más largo y elaborado de todo el *Bernardo*²³⁶. Como hemos podido comprobar, la acumulación de correspondencia léxica es apabullante. Además, por la calidad de algunos de sus versos, creemos que nos encontramos ante uno de los momentos más afortunados de la obra, al que ha llegado Balbuena precisamente de la mano de Virgilio²³⁷.

²³⁵ Cf. también el episodio lucaniano del soldado cesariano Esceva (*Phars.* VI, 144-262) donde hay héroe individual y hay también loa final.

²³⁶ Retornaremos a este episodio cuando tratemos la influencia de Estacio en el capítulo V.

²³⁷ Alonso de Ercilla, que no plasma de manera completa este episodio virgiliano, sí presenta sin embargo algunos trazos puntuales del mismo en el libro III de su *Araucana* (cf. Vicente Cristóbal “De la *Eneida* a la *Araucana*”, pp. 30-31).

PROTEO (*Ber.* IX, 122-154)

Bernardo, que se ha adentrado en una cueva tratando de rescatar a Angélica, atrapa a una vieja que pretendía llevársela. Bernardo la retiene pisándola y ella le pide que no la mate pues tan sólo ella le podrá indicarle el camino de salida de la cueva. De paso le habla de Proteo, un espíritu que allí habita y que tiene gran poder sobre todo lo que pasa en el mar²³⁸:

Proteo es cierto espíritu marino
que las llaves del mar inmenso tiene. (*Ber.* IX, 123)

Uno de los pasajes más renombrados de la obra de Virgilio es la aparición, en el libro IV de *Geórgicas*, de Proteo, la divinidad marina que posee la capacidad de metamorfosearse en diversos seres pero que ofrece a quien le atrapa sus dotes proféticas²³⁹. En *Geórgicas* la que aconsejaba a Aristeo que visitara a Proteo es su madre, la acuática ninfa Cirene, quien contaba a su hijo cómo podría capturar al dios y quien le decía dónde encontrarlo:

Est in Carpathio Neptuni gurgite uates
caeruleus Proteus (*Georg.* IV, 387-388)

El Proteo de Balbuena vive en un alcázar de cristal al fondo de la cueva, mientras que el de Virgilio es más móvil pues recorre el mar en su carro.

Dentro de su castillo Proteo tiene dotes de adivino:

Y en él alcanza a ver lo que desea
antes que salga a luz y antes que sea. (*Ber.* IX, 123)

Como el de Virgilio, omnisciente acerca del futuro:

nouit namque omnia uates,
quae sint, quae fuerint, quae mox uentura trahantur (*Georg.* IV, 392-393)

Vive en una gruta dentro de la cueva:

éste en el hondo de una gruta oscura
que el ciego seno ocupa de esta cueva (*Ber.* IX, 124)

Cirene llevaba a su hijo hasta una gruta en la falda de un monte:

²³⁸ Proteo es también personaje del final de la égloga VI de *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Balbuena. Así quedaba presentado y descrito: «Querían ya las dos bellísimas diosas dar principio a sus cantares, cuando en lo alto de la carcomida roca una cercana deidad que escuchándolas estaba en forma apareció del divino Proteo, ora fuese el dios de las vecinas aguas o la majestad de algún sagrado río. Coronado de verdes ovas, lleno de rocío el rostro y la blanca barba lloviendo cristalinos arroyos; un sombrío sauce en la mano, que de provechoso sustento y agradable abrigo le servía».

²³⁹ El pasaje virgiliano procede del correspondiente homérico (*Odisea* IV, 351-570) y fue tratado también, con significativas variantes, por Ovidio (*Met.* XI, 224-265), quien muestra las múltiples metamorfosis no en Proteo sino en la nereida Tetis.

est specus ingens
exesi lateri in montis (*Georg.* IV, 418-419)

Y allí se escondía Proteo:

intus se uasti Proteus tegit obice saxi. (*Georg.* IV, 422)

Si Bernardo logra vencerle podrá obtener de él información:

luz, si lo vences, te dará segura
y de cuanto deseas saber nueva (*Ber.* IX, 124)

Si Aristeo lo ataba, él le explicaría el origen de la enfermedad de sus abejas:

hic tibi, nate, prius uinclis capiendus, ut omnem
expediat morbi causam euentusque secundet (*Georg.* IV, 396-397)

Es reseñable que, a pesar del escaso parecido argumental, y muy poco antes de este mismo episodio, en el *Bernardo* también encontramos la presencia de insectos, en este caso no de abejas sino de avispas y moscas; las que habían salido de las heridas del gigante al que se había enfrentado Bernardo y que se convirtieron en piedras preciosas al picarle²⁴⁰.

La anciana le informa de que, para lograr reducir a Proteo, Bernardo deberá atarlo con cadenas de perlas. En un descuido, la vieja, que no era sino el hada Alcina metamorfoseada, se le escapa de entre los pies. Alcina acerca a Bernardo hasta donde está Proteo, como Cirene hizo lo propio con su hijo Aristeo.

Bernardo ve a la entrada de la cueva una inscripción que reza:

“morada del mudable dios Proteo”. (*Ber.* IX, 127)

El héroe, en el curso de su educación, ha leído a Virgilio:

habiendo leído en el romano Homero
la historia de este monstruo variable (*Ber.* IX, 128)

Y creía hasta entonces que se trataba de una ficción pero ahora lo ve real como su vida misma²⁴¹. El héroe leonés se acerca y ve a un anciano barbado y de rostro flaco:

un jayán viejo vio en un risco echado,
de larga barba y rostro descarnado (*Ber.* IX, 128)

El Proteo de Virgilio era otro viejo de cansados miembros:

²⁴⁰ «por donde, en vez de sangre, salen toscas / bandas de avispas y de negras moscas» (*Ber.* IX, 67).

²⁴¹ En este punto del poema se produce el efecto contrario a aquel que, como vimos en la introducción, se vivió en la historiografía española de principios del siglo XVII, cuando se comenzó a dudar de la veracidad de la leyenda de Bernardo del Carpio. Bernardo del Carpio dudaba de la existencia de Proteo hasta que lo vio con sus propios ojos; Bernardo de Balbuena creía en Bernardo del Carpio hasta que las investigaciones de sus coetáneos le hicieron cambiar de parecer.

uix defessa senem passus componere membra (*Georg.* IV, 438)

Bernardo advierte que a los pies de Proteo cuelga una cadena de aljófar, a la que identifica con la que utilizó Aristeo para atarle:

con la que el brazo de Aristeo se suena
que apresado le tuvo y preso un día (*Ber.* IX, 129)

La cadena le confirma la identidad del anciano. Le habla cubierto por las sombras:

en sombras siempre le habló encubierto (*Ber.* IX, 130)

Como Aristeo, cuyo cuerpo había sido cubierto por su madre con líquido perfume de ambrosía:

Haec ait et liquidum ambrosiae defundit odorem
quo totum nati corpus perduxit (*Georg.* IV, 415-416)

Proteo entonces, viendo a Bernardo en el interior de su casa, reacciona a la defensiva y comienza a metamorfosearse²⁴². El Proteo de Virgilio, cuando le abrazó Aristeo, se había metamorfoseado en todas las maravillas del mundo, de las que se nos explicitan tres, que son el fuego, una fiera y un río:

omnia transformat sese in miracula rerum,
ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem (*Georg.* IV, 441-442)

El de Balbuena, con más profusión de detalles y en el contexto de una más encarnizada lucha, hace lo propio. Bernardo lo sujeta con fuerza y el cuerpo, primero de dragón, se transforma en la dura corteza de un árbol que comienza a arder, aunque el héroe comprueba que no quema. Pero el humo que desprende, al encontrarse en un espacio estrecho, sí le ciega, lo que propicia que Proteo se le escape.

Como hemos dicho, primero se convierte en dragón (*feram horribilem*)²⁴³:

²⁴² A esta capacidad de mutación de Proteo volverá a referirse Balbuena varias veces. En el libro XV, en el contexto de la historia del anillo mágico del alquimista Arnaldo de Espurg: Proteo con este hechizo se vestía / las varias formas de su cueva oscura (*Ber.* XV, 89). De nuevo lo citará en la *recusatio* que incluyen las *laudes* de España en boca de Malgesí, que afirma en *Ber.* XVI, 81: «Otros se ocupen de contar las rocas / del helado Proponto y del Egeo / y por sus playas celebrar las focas / del fingido rebaño de Proteo». Y también ve como un nuevo Proteo al mago americano Tlascalán mientras cuenta sus predicciones en una sala de su cueva en *Ber.* XIX, 2: «vuelto un Proteo mortal». Y la estela de Proteo sigue un poco más, porque Bernardo, al liberar de sus captores a Teudonio, se acordará de cierta profecía de Proteo: «viénele a la memoria que Proteo / le prometió en oscura profecía / un preso que alumbrase el gran deseo / que entonces de saber quién es tenía» (*Ber.* XX, 127).

²⁴³ La fuente italiana parece aquí hacerse presente al menos tan claramente como la latina (cf. Van Horne *op. cit.*, p. 67), como quieren mostrar estos versos en que se describen las tramposas metamorfosis del gigantesco nigromante Balisardo en el *Orlando innamorato* de Boiardo:

Mutato, come io dico, poco a poco,
tutto era drago il perfido gigante,
gettando per l'orecchie e bocca foco,
con tal romore e con fiaccole tante,
che le muraglie intorno di quel loco

Y en un pardo dragón echando roscas
y echando por la boca ojos y fuego
se fue mudando (*Ber. IX, 131*)

Luego el dragón se hace fuego (*ignem*)²⁴⁴:

cuando en horrible fuego sonoro (*Ber. IX, 133*)

Y cuando consigue escapar se transforma en roca. A Bernardo, que sigue tirando de erudición clásica, le recuerda entonces a Atlante. Y se lanza por segunda vez pero, ante esta segunda embestida, Proteo se transforma ahora en líquido (*fluuium liquentem*):

Y de agua llena en río quedó la peña convertida (*Ber. IX, 136*)

Como ya avisaba Cirene que sucedería si Aristeo lo abrazaba:

aut in aquas tenues dilapsus abibit (*Georg. IV, 410*)

Balbuena, en su continua afición por la alegoría²⁴⁵, detiene la acción durante tres octavas (*Ber. IX, 137-139*) para recordarnos que Proteo simboliza el tiempo, al que, en sus transformaciones, también compara con un dragón:

ya en dragón vuelto, muerde de su cola (*Ber. IX, 138*)

Como aquel dragón virgiliano:

squamosusque draco (*Georg. IV, 408*)

Tiempo que, resbaladizo, se escapa:

se le desliza y huye de las manos (*Ber. IX, 139*)

pareano incese a fiamma tutte quante. (*Innam. 2, X, 23*)

Aunque en Boiardo las transformaciones animales se habían multiplicado, lo que aleja su texto del de Balbuena:

Perché in cento maniere Balisardo
se tramutava per incantamento;
fiesse pantera con terribil guardo,
et altre bestie assai di gran spavento.
Tramutosse in iëna, in camelpardo,
e in tiglio, ch'è sì fiero e sì depento,
e fie battaglia in forma de griffone,
de cocodrillo e in mille altre fazone. (*Innam. 2, X, 46*)

²⁴⁴ Donde se vuelve a acercarse al texto italiano, concretamente en la conversión de Balisardo en fuego, presente también en Boiardo:

E dimostrosse ancor tutto de foco,
qual sfavillava come de fornace. (*Innam. 2, X, 47*)

²⁴⁵ A propósito de las alegorías de Balbuena, a Menéndez Pelayo le resultan “agarradas por los cabellos” (*Historia de las ideas estéticas en España*, capítulo X, p. 349, nota 1). No sin cierta malicia imagina el polígrafo tanto a Balbuena como al autor de *La pícara Justina*, el dominico fray Andrés Pérez, redactando *a posteriori* estas alegorías obligados en cierto modo por sus cargos eclesiásticos. Añade Menéndez Pelayo que el propio Tasso les había abierto a ambos el camino de la alegoría.

Como a Bernardo se le ha escapado su presa y como huía el Proteo de *Geórgicas* transformado en agua:

aut in aquas tenues dilapsus abibit (*Georg.* IV, 410)

Mas, al comprobar la inutilidad de sus tretas ante la fuerza de Bernardo, Proteo se da por vencido y vuelve a su forma original:

Quedó en tan obstinada fortaleza
apurado el tesón de su porfía
que, vuelto a su primer naturaleza,
de bascas reventaba y de agonía (*Ber.* IX, 141)

Lo mismo que el otro ante la insistencia de Aristeo:

uerum ubi nulla fugam reperit fallacia, uictus
in sese redit atque hominis tandem ore locutus (*Georg.* IV, 443-444)

Y pasa Proteo a preguntarle ansiosamente a Bernardo la razón de su venida:

¿Qué buscas, dijo, oh invicta fortaleza
en la sorda quietud de esta aspereza? (*Ber.* IX, 141)

Y sigue preguntando:

¿Quién perturba de nuevo mi cuidado?
¿Quién a tan bajos mundos te ha traído?
¿Qué pretendes? ¿Qué buscas? ¿Qué me pides
con tan estrechas e importunas lides? (*Ber.* IX, 141)

Proteo le dice a Bernardo que Jesús, el que nació en Belén, lo ha tenido allí condenado a perpetuo silencio ocho siglos²⁴⁶. De modo que Balbuena nos da a entender que la divinidad pagana lleva allí castigada desde que comenzó el cristianismo a difundirse por el Imperio Romano. Aristeo, aunque menos insistentemente, también fue inquirido:

Nam quis te, iuuenum confidentissime, nostras
iussit adire domos? quidue hinc petis? inquit (*Georg.* IV, 446)

Y el hispano le responde que él sabe perfectamente que ha venido para conocer el origen de su linaje:

Bien sabes tú, le respondió Bernardo,
¡oh autor de las edades, rico archivo
del mundo y sus historias! el gallardo
deseo que me trajo a verte vivo.

²⁴⁶ Cervantes, en el capítulo XXXII de la primera parte del *Quijote*, pone en boca del dueño de una venta una aventura del fantástico caballero don Cirongilo de Tracia, quien pelea en un río con una monstruosa serpiente que acaba por arrastrarlo hasta el fondo. «Y cuando llegaron allá abajo, se halló en unos palacios y unos jardines tan lindos, que era maravilla; y luego la sierpe se volvió en un viejo anciano, que le dijo tantas de cosas, que no hay más que oír».

Lo que sabes de mí, lo que al resguardo
de mi viaje importa, y al motivo
que vencerte me hizo, aquesto quiero
de ti, en lenguaje y cuento verdadero. (*Ber.* IX, 143)

Es la misma actitud de Aristeo, quien a su vez venía a solucionar sus propios asuntos:

scis, Proteu, scis ipse, neque est te fallere quicquam.
sed tu desine uelle. deum praecepta secuti
uenimus hinc lassus quaesitum oracula rebus. (*Georg.* IV, 447-449)

Eso sí, donde el clásico latino se limitaba a emplear una palabra en vocativo, el barroco español se explaya durante casi dos versos describiendo las cualidades del invocado representante del tiempo.

El viejo y turbado dios, retorciendo el cuerpo, se dispone por fin a hablar entre bufidos y rabiosas palabras:

Dijo y el sabio desabrido viejo,
de un divino furor arrebatado,
con turbado capote y sobrecejo,
torciendo el cuerpo a uno y otro lado,
en ronco son y aliento mal parejo,
el duro pecho abrió al rigor del hado,
y con rabiosa basca y desatino
dio así a las cosas por venir camino (*Ber.* IX, 144)

Mientras su antecesor literario, retorciendo apenas los ojos, está ya dispuesto a cantar el futuro:

tantum effatus. ad haec uates ui denique multa
ardentis oculos intorsit lumine glauco,
et grauitur frendens sic fatis ora resoluit (*Georg.* IV, 450-452)

En este punto se aparta un relato del otro, pues mientras Proteo le contará a Aristeo la historia de Orfeo y Eurídice como causa final de sus desdichas, a Bernardo se le desvelarán sus orígenes, llegando a conocer en este punto que es sobrino del rey de León e hijo natural del conde de Saldaña.

Concluidos sendos oráculos²⁴⁷, el texto de Balbuena retorna a la senda virgiliana para hacer desaparecer a Proteo entre elementos acuáticos. El del español grita

²⁴⁷ La función oracular del personaje de Balbuena está presente también en Ariosto pero no la ejerce Proteo sino el mago Merlín, quien informará a Bradamante, como hace Proteo con Bernardo del Carpio, de su estirpe troyana y de su ilustre descendencia. Lo apunta Van Horne (*op. cit.*, p.67) y lo podemos comprobar en estos versos:

L'antiquo sangue che venne da Troia,
per li duo miglior rivi in te commisto,
produrrà l'ornamento, il fior, la gioia
d'ogni lignaggio ch'abbi il sol mai visto
tra l'Indo e 'l Tago e 'l Nilo e la Danoia,
tra quanto è in mezzo Antartico e Calisto.
Ne la progenie tua con sommi onori

desaforadamente para provocar el derrumbe de la bóveda de cristal que contenía el mar, con lo que éste se desborda:

en tanto que el raudal de su avenida
sus gruesas olas derramó y con ellas (*Ber.* IX, 154)

Mientras el del latino, mucho más sutil, saltaba él mismo a las aguas provocando un pequeño remolino:

haec Proteus, et se iactu dedit aequor in altum,
quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit (*Georg.* IV, 528-529)

El Proteo de Balbuena, mucho más prolijo en palabras y más activo, contrasta con el de Virgilio, que muestra una cierta tendencia a la pausa en sus acciones. Están los versos latinos dotados de un punto de elegante resignación a la hora de describir los movimientos mientras que los hendecasílabos españoles cuentan con un carácter más nervioso que los hace, a nuestro juicio, algo menos logrados y atractivos²⁴⁸.

TORMENTA Y LLEGADA A TIERRA DE ORIMANDRO (*Ber.* XI, 33-42)

El rey persa Orimandro, que se encuentra exiliado y navega con sus hombres por el Mediterráneo urdiendo en su alma la venganza por la muerte de su padre y de su hermano –y buscando también de la gloria militar que le ha negado en su tierra un adverso destino–, es empujado por una tormenta hasta la isla de Creta. La llegada de Orimandro a las costas de Creta recoge diversos elementos de la llegada de Eneas a las costas de Cartago al comienzo del canto I de la *Eneida*.

Nos encontramos en plena tormenta, con el equipamiento de los barcos a punto de reventar:

Crece la tempestad, crece el tormento,
y el rechinar de cuerdas y alaridos (*Ber.* XI, 33)

Como rechinaban los aparejos de las naves de Eneas:

insequitur clamorque uirum stridorque rudentum (*Aen.* I, 87)

Es noche cerrada en Creta:

carga la ciega noche, carga el viento (*Ber.* XI, 33)

saran marchesi, duci e imperatori. (*Fur.* III, 17)

En cuanto a la conexión con el Proteo de Ariosto (*Fur.* VIII, 51 ss.), ya señala Van Horne que es diferente (*op. cit.*, p. 67). Más se parece a las transformaciones de Balisardo en Boyardo (*Innam.* 2, X).

²⁴⁸ A Chevalier este pasaje del Proteo de Balbuena le resulta “un fragment merveilleux” precisamente por deberle tanto a Virgilio (*Chevalier, op. cit.*, p. 80).

Como negra estaba la noche en Cartago²⁴⁹:

ponto nox incubat atra (*Aen.* I, 89)

Hace su aparición el aparato eléctrico:

cargan truenos y rayos encendidos (*Ber.* XI, 33)

Lo mismo que sobre las naves troyanas:

intonuere poli et crebris micat ignibus aether (*Aen.* I, 90)

El barco de Orimandro asciende hacia las nubes:

ya la alta gavia toca el vano asiento
de las nubes (*Ber.* XI, 33)

Como algunos de los marineros de la flota de Eneas:

hi summo in fluctu pendent (*Aen.* I, 106)

Para quedar a continuación sumergidos²⁵⁰:

ya en agua sumergidos,
en ciega confusión y horrible prueba,
aquí y allí el revuelto mar los lleva. (*Ber.* XI, 33)

A imagen y semejanza de:

his unda deshiscens
terram inter fluctus aperit, furit aestus harenis. (*Aen.* I, 106-107)

Orimandro ya agachaba la cabeza ante la imposibilidad de vencer a los elementos. Balbuena utiliza aquí el sustantivo “fortuna”, ante la que parece rendirse Orimandro; aventuramos que sabedor también de que también significa “tormenta” en latín:

a la fortuna la cerviz rindiendo (*Ber.* XI, 34)

También a Eneas la tormenta le dejaba sin fuerzas:

extemplo Aeneae soluuntur frigore membra (*Aen.* I, 91)

²⁴⁹ Algo parecido también en la tormenta de la nave de Ceix en Ovidio: «caret ignibus aether, / caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque» (*Met.* XI, 520-521).

²⁵⁰ También en la citada nave de Ceix este efecto de la tormenta que hace que el barco suba y baje: «et nunc sublimis ueluti de uertice montis / despiciere in ualles inumque Acheronta uidetur / nunc, ubi demissam curuum circumstetit aequor, / suspicere inferno summum de gurgite caelum». (*Met.* XI, 503-506).

La tormenta de la *Eneida* detenía su furor en cuanto Neptuno se daba cuenta de su existencia. La de Balbuena, casi siempre amplificando los tiempos, dura nada menos que once días, hasta que al fin se calma el mar y sale el sol:

mas cuando el ya olvidado sol vestía
de oro el mar y de quietud su estruendo (*Ber.* XI, 34)

Como salía el sol, a instancias del rey de los mares, también para Eneas:

citius tumida aequora placat
collectasque fugat nubes solemque reducit (*Aen.* I, 142-143)

Y poco después el mar se calmaba por fin:

sic cunctus pelagi cecidit fragor (*Aen.* I, 154)

La nave del rey de Persia da con la costa cretense. Balbuena nos informa del lugar acercando los textos mediante la palabra “piélago”, presente en *Aen.* I, 154, como acabamos de comprobar:

En medio este ancho piélago sentada,
Creta es por el gran Júpiter famosa (*Ber.* XI, 35)

Virgilio había hecho lo propio. Los enéadas aún lo desconocían pero el lector ya sabe que se trata de Libia:

et Libyae uertuntur ad oras (*Aen.* I, 158)

Acceden a la isla a través de una estrecha cala protegida por unas rocas:

hace la isla un escondido seno
de seis tajadas peñas abrigado,
con sus pendientes gajes (*Ber.* XI, 36)

Eneas encontraba una isla que servía de protección natural a una ensenada:

est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub uertice late
aequora tuta silent (*Aen.* I, 159-163)

A Orimandro y sus hombres se les ofrece un bosquecillo:

y un ameno
bosque en floridos cercos coronado (*Ber.* XI, 36)

Que en la octava siguiente es sombrío:

con que el pequeño pueblo forastero

alegre se arrojó al bosque sombrío (*Ber.* XI, 37)

Como el que encontró Eneas:

tum siluis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra. (*Aen.* I, 164-165)

Aquí ancla la nave de los persas:

aquí el barco surgió y aquí mi gente
en su arena aferrar vio el corvo diente (*Ber.* XI, 36)

Las que llegaron a Libia, en cambio, no necesitaban del corvo mordisco del ancla:

hic fessas non uincula navis
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu. (*Aen.* XI, 168-169)

La llegada del barco de Orimandro llena la playa de alegría:

la playa suena, el encogido brío
cobra vigor, la deseada arena
sale de varias invenciones llena (*Ber.* XI, 37)

Eneas, con ansia de tierra, llegaba con sus naves:

ac magno telluris amore
egressi optata potiuntur Troes harena (*Aen.* I, 171-172)

Los hombres de Orimandro se disponen a hacer fuego. Uno de ellos, de nombre Társico, inicia el procedimiento:

Társico en el sacar primero ha sido
del duro pedernal centellas de oro (*Ber.* XI, 38)

De entre los de Eneas es el fiel Acates el primero:

primum silici scintillam excudit Achates (*Aen.* I, 174)

Durante la estancia siguiente va la llama creciendo hasta hacerse consistente la deseada hoguera:

En la yesca arrebata una dudosa
centella y, vuelta allí dorada brasa,
entre la seca leña una amorosa
llama cundiendo va (*Ber.* XI, 39)

Como la que prendía el hábil Acates:

suscepitque ignem foliis atque arida circum
nutrimenta dedit rapuitque in fomite flamam. (*Aen.* I, 175-176)

Se disponen a sacar y secar al fuego el pan húmedo por efecto de la travesía:

sacan el duro pan, a quien mohoso
dejó el húmedo mar y tiempo airado,
y el rojo y lento trigo en el fogoso
cercó vuelven enjuto y retostado. (*Ber.* XI, 40)

Como los troyanos hicieron con su cereal:

tum Cererem corruptam undis Cerealiaque arma
expediunt fessi rerum, frugesque receptas
et torrere parant flammas et frangere saxo. (*Aen.* I, 177-179)

Los del persa matan un toro en la playa –sin que se nos especifique de dónde ha salido el animal– y lo descuartizan:

las entrañas desnudan y resuena
el arrancar los huesos de su asiento (*Ber.* XI, 41)

Para que los troyanos pudieran completar su dieta Eneas y Acates salieron a cazar ciervos. Una vez provistos de animales los trocearon y separaron las vísceras:

tergora diripiunt costis et uiscera nudant (*Aen.* I, 211)

A continuación se disponen a asar la carne:

siembran las brasas de pedazos crudos
cercadas de asadores no desnudos (*Ber.* XI, 41)

Como hicieron los hombres de Eneas al colocar los pedazos en los asadores:

pars in frusta secant ueribusque trementia figunt,
litore aëna locant alii flammasque ministrant. (*Aen.* I, 212-213)

Una vez han comido, completan el recobrar de fuerzas recostándose sobre la blanda hierba:

Cobran las fuerzas y el vigor perdido
sobre la blanda yerba recostados (*Ber.* XI, 42)

Exactamente igual que se recostaban los de Eneas:

tum uictu reuocant uiris fusique per herbam (*Aen.* I, 214)

Y finalmente, se nos informa de que los del bajel persa han bebido a placer:

entre el reposo y vino sepultados (*Ber.* XI, 42)

Probablemente en no menor medida de lo que lo hicieron en su día los troyanos:

implentur ueteris Bacchi (*Aen.* I, 215)

Y es ahora cuando Orimandro se dirige al bosque a cazar, cosa que Eneas había hecho antes, momento en el que Balbuena se aparta de Virgilio para pasar a describir el encuentro del rey persa con una horrenda sierpe.

CACERÍA, TORMENTA Y AMORES DE ANGÉLICA Y MARTE (*Ber.* XIV, 125-148)

Cupido hace uso de su inveterado poder y consigue que el dios Marte se enamore de la bella Angélica, la reina de Catay²⁵¹. El dios de la guerra viaja desde Grecia, su patria, hasta la China, donde encuentra al objeto de su amor cazando. Para acercarse a ella provoca una tormenta que obliga a Angélica a refugiarse en una cueva. Allí se dirige Marte y se produce el amoroso encuentro.

El pasaje sigue los pasos de Virgilio en el caso de Dido y Eneas y contiene elementos extraídos de la cacería y posterior encuentro amoroso en el libro IV de la *Eneida*, provocado por Venus, la madre de Cupido.

Marte contempla el alcázar donde vive Angélica, desde cuya puerta comienzan a desfilar gentes nobles que parten hacia una cacería:

Y ante la puerta real un fresco llano
donde, en concurso y tropa de alegría,
la ilustre gente y pueblo cortesano
con gallardas libreas discurría (*Ber.* XIV, 125)

La comitiva de Cartago, compuesta por los principales de la ciudad, también salía de palacio:

it portis iubare exorto delecta iuuentus (*Aen.* IV, 130)

Y los mismos elementos en:

reginam thalamo cunctantem ad limina primi
Poenorum exspectant (*Aen.* IV, 133-134)

Perros de caza:

Los perros con sus saltos placenteros
de alegría llenan el florido llano (*Ber.* XIV, 126)

Como los canes de Dido:

et odora canum uis (*Aen.* IV, 132)

²⁵¹ El personaje de Angélica arranca de las narraciones de Marco Polo y tiene como referente real a la hija del emperador de la China. Ya convertida en personaje literario, la bella Angelica es personaje tanto del *Innamorato* de Boiardo como del *Furioso* de Ariosto, de donde pasa, por vía de la imitación, especialmente la ariosteica, a ocupar su correspondiente lugar en la literatura española del Siglo de Oro (v. Min Sun y José María Escribano, “La influencia cultural china en la España moderna”, pp. 82-84).

Para observar las diferencias de estilo, el momento es paradigmático. La escueta *uis* canina de Virgilio es amplificada y desarrollada prolijamente por Balbuena quien, a aquello que el Mantuano describía con una palabra, le dedica el manchego ahora casi toda la octava siguiente:

Mil géneros de perros enseñados
todos a un fin, pero de mil maneras,
cuales tras los prestísimos venados,
diestros en abreviarles las carreras,
cuales ligeros, cuales más pesados,
cuales para aves, cuales para fieras,
con galgos, con sabuesos, con ventores (*Ber.* XIV, 127)

No faltan aves de cetrería (que no estaban en la *Eneida*) y caballos que muerden los frenos:

los caballos feroces, bravos, fieros
los frenos muerden con braveza en vano (*Ber.* XIV, 126)

Como hacía el caballo de Dido²⁵²:

stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit (*Aen.* IV, 135)

Los jinetes pueblan la escena:

prestos jinetes, diestros corredores (*Ber.* XIV, 127)

Como los jinetes masilos de la *Eneida*:

Massylique ruunt equites (*Aen.* IV, 132)

La descripción de Angélica ocupa cuatro octavas, dos de las cuales nos la muestran adornada de reluciente de oro:

de perlas, oro y pedrería cubierta (*Ber.* XIV, 129)

Y también en la estancia siguiente:

de tela de oro en rozagante vuelo (*Ber.* XIV, 130)

La visión de Dido ocupaba cuatro versos en los que, hasta en tres ocasiones, se aludía al oro:

tandem progreditur magna stipante caterua
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;

²⁵² Chevalier reconoce sabiamente en este verso “stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit” el origen de otros dos del *Bernardo*: “tascando en oro el palafrén ardiente” (*Ber.* XIII, 5) y este otro, tan lleno de coincidencias léxicas como el anterior: “tascando nieve el espumante freno” (*Ber.* XVII, 160). Cf. Chevalier, *op. cit.*, pp. 378-380.

cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula uestem. (*Aen.* IV, 136-139)

Sale la reina, a la que acompaña una comparación con la aurora:

Cual suele en el rosado y fresco oriente,
dando principios de oro al nuevo día,
la clara aurora con serena frente
barrer del mundo la tiniebla fría,
a la cansada soñolienta gente,
perlas lloviendo, rosas y alegría,
tal la reina salió y, del mismo modo,
su vista lo vistió de placer todo. (*Ber.* XIV, 132)

En la *Eneida* la comparación le caía al héroe en su salida:

qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
deserit ac Delum maternam inuisit Apollo (*Aen.* IV, 143-144)

Comparaciones que, sin estar construidas sobre el mismo campo temático, tienen en común entre ellas la luz que aporta la aurora la una y el dios del sol la otra.

Marte queda como embobado ante tanta hermosura y, celoso, quiere evitar que Apolo la pueda contemplar. En la *Eneida* el dios de Delos aunque de otro modo, también gozaba de presencia en este preciso momento, cuando, como acabamos de percibir, se comparaba su belleza con la de Eneas, que acompañaba a Dido en la cacería.

Y vuelve la luz a acompañar la salida de Angélica:

Angélica salió y salió tras ella
el día que cobra su hermosura el vella (*Ber.* XIV, 134)

Como en el ya citado:

tandem progređitur (*Aen.* IV, 136)

Donde en la *Eneida* se describía a Eneas, en el *Bernardo* se ve a Medoro, el bello acompañante (y marido) de Angélica, también ricamente ataviado con un manto, precisamente de origen tirio:

Un rico manto por los hombros puesto
de la más fina púrpura de Tiro (*Ber.* XIV, 137)

Que completa a la perfección la imitación del anterior verso de Virgilio, referido en su caso a la descripción de Dido:

Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo (*Aen.* IV, 137)

Y a Medoro acompaña también una última alusión al dorado metal. Ahora ya son tres (dos en Angélica y una en Medoro) como eran tres en la *Eneida* (las tres en Dido):

con una ancha cenefa de oro grueso (*Ber.* XIV, 137)

Llegan todos al monte y comienza la cacería:

llegan al monte entre una y otra traza
y dan principio a la famosa caza (*Ber.* XIV, 139)

Como en sus famosos antecesores literarios:

postquam altos uentum in montis atque inuia lustra (*Aen.* IV, 151)

Y aparecen los venados:

Entre el tropel, ruido y barahunda,
de ciervos una tímida manada (*Ber.* XIV, 141)

En la *Eneida* tras unas cabras aparecían ciervos:

alia de parte patentis
transmittunt cursu campos atque agmina cerui (*Aen.* IV, 153-154)

Sigue la nomina de animales, entre ellos dos fieras:

tras un tigre la selva mal segura,
gamos, liebres, leones y venados (*Ber.* XIV, 143)

Ascanio rogaba a los dioses que le brindaran un jabalí o un león:

spumantemque dari pecora inter inertia uotis
optat aprum, aut fuluum descendere monte leonem. (*Aen.* IV, 158-159)

Medoro se aleja de Angélica para ir tras un ciervo herido, momento que aprovecha Marte para dar inicio a su plan de distracción desatando una tormenta con granizo:

rásgase el enlutado firmamento,
en humo y fuego vuelta su hermosura.
Agua, tormenta, rayos y granizo
la alegre caza y su placer deshizo. (*Ber.* XIV, 145)

En la *Eneida* la tormenta, ya prevista por Venus, se desataba de repente. No faltaba en ella el granizo:

interea magno misceri murmure caelum
incipit, sequitur commixta grandine nimbus (*Aen.* IV, 160-161)

Cada miembro de la cacería trata de refugiarse donde puede:

y ellos, en agua y confusión revueltos,
cada cual sigue por su incierta vía (*Ber.* XIV, 146)

Ascanio y Eneas seguían vías diferentes y se separaban:

Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros
tectata metu petiere; ruunt de montibus amnes. (*Aen.* IV, 164)

Marte goza, encantado de verlos rodeados de agua:

gusta Marte de verlos anegados (*Ber.* XIV, 147)

Como si los alcanzaran las aguas de los ríos:

ruunt de montibus amnes (*Aen.* IV, 164)

Angélica se refugia en una cueva:

la dama por quien éstos son nublados
en una cueva se quedó escondida (*Ber.* XIV, 147)

Como hizo en su día la reina de Cartago acompañada del héroe troyano:

speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. (*Aen.* IV, 165-166)

Y es entonces cuando Marte se transforma en el esposo Medoro —como Júpiter en Anfitríon para seducir de manera segura a Alcúmena, o en Ártemis para poder gozar de la confiada Calisto— y se dirige a la cueva en la que se ha refugiado su amada, que, al igual que Dido, es reina y de origen oriental, al menos a ojos de romano. Al llegar a este momento, al igual que Virgilio, también Balbuena pasa por alto la descripción, siquiera somera, del acto de ayuntamiento propiamente dicho, dándolo por supuesto y quedando explicado de este modo el origen de Arcángélica, la hija de Angélica y Marte.

Como hemos podido comprobar, los versos de Balbuena han seguido puntualmente todos y cada uno de los pasos del texto virgiliano: preparación, cacería, tormenta, refugio y ayuntamiento de ambos protagonistas.

CRISALBA SE QUEJA DE LA MARCHA DE BERNARDO (*Ber.* XVIII, 31-65)

Los preliminares de la escena en que la princesa Crisalba, residente en la ciudad acaya de Milene, conoce a Bernardo y se enamora de él, muestran resgos comunes con el enamoramiento de Dido al conocer a Eneas en el libro IV de la *Eneida*. Crisalba se ha librado, por obra de un ignoto caballero, de unos molestos pretendientes que la cortejaban sin el menor gusto por parte de la dama; como le ocurre a Dido con el reyezuelo local Yarbas. Poco después Crisalba ya ama a Bernardo y el caballero español parece encajar a la perfección en los deseos de Crisalba. No falta la presencia de Cupido, quien, como en la *Eneida*, cumple con su cometido en medio del ambiente festivo de esos días:

Ya en agradables músicas, ya en cazas,
el gusto y el placer se dan las manos,

y en reales mesas espumantes tazas
la alegría hacen y el amor hermanos,
con que tú, oh niño celestial, enlazas
de la doncella los ciudadanos vanos. (*Ber.* XVIII)

Pero el momento de mayor deuda virgiliana lo encontramos en el punto en que él se dispone a partir y ella se queja de que el español la abandona en lugar de quedarse con ella²⁵³.

Los lamentos de Crisalba contienen claros trazos de los lamentos de Dido al ser abandonada por Eneas y la fuente es doble: por un lado la séptima *Heroida* de Ovidio y, por otro lado el libro IV de la *Eneida* de Virgilio, fuentes que se encuentran fusionadas en los versos de Balbuena²⁵⁴. Aquí seguiremos la pista de Virgilio y dejamos la de Ovidio para el capítulo quinto de nuestro trabajo, dedicado a la influencia del sulmonés. También Lucano pudo influir en estos versos con sus palabras de Cornelia a Pompeyo en Farsalia²⁵⁵.

Bernardo lee una carta de Arcángelica, de quien está enamorado (la carta ocupa las estancias 34 a 42 del libro XVIII). Se convence de que debe partir hacia África a buscarla. Y, aunque los motivos de ambas partidas poco tienen que ver entre sí, la misiva hace en Balbuena el papel de Mercurio transmitiendo las órdenes de Júpiter y los deseos de Venus en la *Eneida*.

Bernardo decide partir de inmediato:

a toda diligencia aprestó un barco (*Ber.* XVIII, 48)

Como hizo Eneas al dar rápidamente órdenes a sus lugartenientes de que prepararan la flota:

classem aptent taciti sociosque ad litora cogant (*Aen.* IV, 289)

²⁵³ Chevalier consigna el virgilianismo del pasaje y ofrece las referencias de los versos en que se inspira Balbuena (*op. cit.*, p. 380).

²⁵⁴ El pasaje contiene, como afirma Van Horne (*op. cit.*, p. 86), algún elemento coincidente con Ariosto, como los celos que siente Crisalba, reflejo de los de Marfisa en *Orlando Furioso*. Adjuntamos unos versos con los que se puede constatar lo afirmado:

La figliuola d'Amon la mira; e quando
le fattezze ch'amava non ha scorte,
come si nomi le domanda, ed ode
esser colei che del suo amor si gode;

o per dir meglio, esser colei che crede
che goda del suo amor, colei che tanto
ha in odio e in ira, che morir si vede,
se sopra lei non vendica il suo pianto.
Volta il cavallo, e con gran furia riede,
non per desir di porla in terra, quanto
di pasarle con l'asta in mezzo il petto,
e libera restar d'ogni sospetto. (*Fur.* XXXVI, 18-19)

²⁵⁵ *Phars.* V, 762-790.

Pero Crisalba se entera al instante, porque lo presiente, de que Bernardo, a quien tanto ha honrado, ha decidido partir:

Sintió Crisalba el pensamiento nuevo
de su querido huésped, en quien puso
amor su gusto y la fortuna el cebo
de las lisonjas que a su honor compuso (*Ber.* XVIII, 49)

Como Dido quien, por actuación de la Fama, conoció la partida de Eneas:

at regina dolos (quis fallere possit amantem)
praesensit (*Aen.* IV, 296-297)

Crisalba queda consumida por el dolor:

con el dolor el alma traspasada (*Ber.* XVIII, 50)

Como a Dido la vencía el dolor:

euicta dolore (*Aen.* IV, 474)

En la estancia 52 Crisalba se queja porque Bernardo la hizo suya al vencer en las justas de Acaya:

Crisalba	→	Bernardo	→	Justas de Acaya
Dido	→	Eneas	→	cacería y encuentro en la cueva

Y Crisalba le pide que al menos espere a que cese el mal tiempo en el mar:

Goza en tanto a lo menos del descanso
que este revuelto tiempo se mitiga,
y el tempestuoso mar se muestra manso (*Ber.* XVIII, 53)

Dido también intentaba posponer la salida de Eneas de su reino con el tiempo meteorológico como argumento. Le extraña que se vaya en estas condiciones climáticas:

et mediis properas Aquilonibus ire per altum (*Aen.* IV, 310)

Y le pide que espere:

solo que aguardes que te ofrezca el viento
más firme soplo y apacible día (*Ber.* XVIII, 55)

Igual que Dido le contaba a su hermana Ana:

exspectet facilemque fugam uentosque ferentis (*Aen.* IV, 430)

No le pide Crisalba a Bernardo que se case con él ni que deje sus afanes:

no te pido la fe del casamiento

que mi vana altivez me prometía,
ní que a esa cuenta dejes tu contento (*Ber.* XVIII, 55)

Como no lo hizo la reina de Cartago:

non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat (*Aen.* IV, 431-432)

Que espere un poco, tan sólo eso:

más breve y corto don pedir pudiera (*Ber.* XVIII, 55)

Como poco tiempo le pidió Dido a Eneas:

tempus inane peto (*Aen.* IV, 433)

Que Virgilio completaba con:

extremam hanc oro ueniam (*Aen.* IV, 435)

Crisalba pierde el conocimiento:

Y así en los brazos de Faustina bella
y otras hermosas damas desmayada (*Ber.* XVIII, 58)

Dido, en medio de su locura de desamor, caía en presencia de Ana:

susciunt famulae conlapsaque membra (*Aen.* IV, 391)

Bernardo embarca y se hace a la mar en calco latinizante (*dare uela*):

y dando al viento las latinas velas
el ligero batel deja la playa (*Ber.* XVIII, 59)

Como Eneas con su flota dejaba las costas africanas:

litora deseruere, latet sub classibus aequor,
adnixa torquent spumas et caerula uerrunt (*Aen.* IV, 582-583)

También Crisalba, loca de desamor como Dido, recobra el sentido:

Volvió de su amoroso desacuerdo
la bella infanta (*Ber.* XVIII, 60)

Y, dividida entre a cuál de sus penas prestar mayor atención, atisba la muerte:

y entre una y otra pena divertida
en todas de su muerte ve la historia (*Ber.* XVIII, 61)

Como Dido que, más directamente, ya pedía la muerte:

Tum uero infelix fatis exsterrita Dido
mortem orat (*Aen.* IV, 450-451)

Como después Crisalba, Dido veía (de aquí se recoge el verbo “ver”) reflejada la muerte en los altares donde depositaba sus ofrendas:

uidit, turicremis cum dona imponeret aris,
(horrendum dictu) latices nigrescere sacros
fusaque in obscenum se uertere uina cruorem (*Aen.* IV, 453-455)

Una vez certificada la marcha de Bernardo en su bajel, las quejas de Crisalba hacia el leonés adquieren mayor dramatismo, basándose ahora el poeta manchego en el discurso previo de Dido, mientras Eneas estaba escuchándole.

Crisalba cree que Bernardo huye de ella:

¡Ay, dijo, cruel, cobarde, fugitivo,
que sólo huyes de mí porque te adoro! (*Ber.* XVIII, 63)

Como Dido, que no se lo acababa de creer:

mene fugis? (*Aen.* IV, 314)

Crisalba le desea que su barco choque con escollos:

Que ese mar, como tú inconstante y vario,
trono de la Fortuna sin asiento,
si ahora afable, como a mí contrario,
paso te ofrece y favorable viento,
yo espero que, volviendo a su ordinario,
tu barco arroje con furor violento
sobre algún pardo risco en que fenezca
y que en lo duro y cruel se te parezca. (*Ber.* XVIII, 65)

Que es lo que deseaba Dido para Eneas:

spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis (*Aen.* IV, 382)

Gran cantidad de similitudes, pero sin duda la reacción de Dido, que se tornó locura nada más saber que Eneas partía, era mucho más intensa que la educada –y hasta, por momentos, casi repetitiva– respuesta de la medieval Crisalba²⁵⁶.

²⁵⁶ Alonso de Ercilla también incluyó en su obra épica, de manera significativa pero muy diferente a la de Balbuena, a la mítica reina de Cartago. Vicente Cristóbal en “De la *Eneida* a la *Araucana*” (1995) y María Rosa Lida en “Dido en la literatura española. Su retrato y defensa” (1974) dan buena cuenta del virgilianismo del autor en este punto, a pesar de que los versos de Ercilla refutan la versión virgiliana de la Dido amante de Eneas para reivindicar a la Dido casta, variante extraída de las *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo que conocemos por los *Epítomes* que de ella hizo Justino. Cf. también el artículo de María Gabriela Huidobro Salazar, “La presencia de Dido en *La Araucana*” (2010), pp.106-126.

INQUIETUD NOCTURNA DE CARLOMAGNO

(*Ber.* XXII, 14-17)

Momentos previos al consejo de guerra francés. Es de noche, la naturaleza duerme pero Carlomagno no puede conciliar el sueño por la preocupación que le embarga y que es fruto del inminente enfrentamiento contra España.

Este momento nos recuerda a varios de la *Eneida* en los que se contrasta la quietud de la noche con la preocupación de un personaje.

Comienza Balbuena con una cuidada descripción de la quietud de la noche:

Apoderose la quietud callada,
en sesgo vuelo y pasos descuidados,
de la fría tierra sin color, sembrada
de nuevos animales desmayados,
al sabroso sosiego encomendada
la importuna batalla de cuidados,
las doradas estrellas encendidas,
sus ursos abreviando y nuestras vidas (*Ber.* XXII, 14)

Como se podrá apreciar, existen varios elementos de conexión, especialmente léxica, entre esta descripción de la noche y algunos pasajes virgilianos en que se hace lo propio. Además la inquietud producirá en ambos casos un sueño con profecía.

La naturaleza estaba tranquila antes de que se le aparecieran a Eneas los Penates que le hablarían de su destino en Italia:

nox erat et terris animalia somnus habebat (*Aen.* III, 147)

Y lo mismo antes del sueño de Eneas con la aparición del profético Tíber:

nox erat et terras animalia fessa per omnis
alituum pecudumque genus sopor altus habebat (*Aen.* VIII, 26-27)

También en el pasaje que precede a la aventura de Niso y Euríalo:

cetera per terras omnis animalia somno
laxabant curas et corda oblita laborum (*Aen.* IX, 224-225)

Y también durante la travesía en la que el timonel Palinuro se quedará fatalmente dormido:

iamque fere mediam caeli nox umida metam
contigerat placida laxabant membra quiete (*Aen.* V, 835-836)

Noche y preocupación también en Dido, aunque la conexión con Balbuena aquí más bien aparece en las estrellas y su curso:

nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras silvaeque et saeva quierant
aequora cum medio uoluuntur sidera lapsu
cum tacet omnis ager pecudes pictaeque uolucres
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent somno positae sub nocte silenti
at non infelix animi Phoenissa neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu. (*Aen.* IV, 522-532)

Para la transición entre quietud y preocupación se utiliza la fórmula temporal:

cuando en la sala real, ardiendo en oro,
en blanda pluma y en pomposo lecho, (*Ber.* XXII, 15)

Que es la misma que se usa en la *Eneida*:

cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe (*Aen.* VIII, 28)

Aunque se deja notar llamativamente el contraste entre el lujo de Carlomagno en sus ricos aposentos y la austeridad de Eneas que velaba al raso. A Carlomagno le hurta el sueño la preocupación por la cercana batalla:

al grave César hurtan el tesoro
del sueño los cuidados de su pecho (*Ber.* XXII, 15)

Eneas también se sentía turbado en su pecho por los asuntos bélicos:

Aeneas tristi turbatus pectora bello
procubuit seramque dedit per membra quietem (*Aen.* VIII, 29-30)

Y, de nuevo en la escena de Palinuro, mientras los marineros troyanos duermen, el Sueño ligero vuela nervioso buscando al piloto de Eneas:

placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae
cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimovit tenebrosum et dispulit umbras
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans. (*Aen.* V, 835-839)

Mientras la noche invitaba al sueño, Dido, aun sin conexión léxica en este caso, también se consumía nerviosa:

post ubi digressi lumenque obscura uicissim
luna premit suadentque cadentia sidera somnos
sola domo maeret uacua stratisque relictis
incubat. (*Aen.* IV, 80-83)

Finalmente, ya casi al alba, Carlomagno cae dormido y el sueño le quita por fin las preocupaciones:

Tras larga noche, al fin, el dulce frío
del alba en perezoso y tardo sueño
el rostro le bañó y, con su rocío,
la pasada inquietud quedó sin dueño (*Ber.* XXII, 17)

Como a Eneas, también tarde:

procubuit seramque dedit per membra quietem (*Aen.* VIII, 30)

Pero sobretodo igual que Palinuro, que también se quedaba dormido tras haberse sentido rociado en las sienes:

ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
uique soporatum Stygia super utraque quassat
tempora, cunctantique natantia lumina soluit.
uix primos inopina quies laxauerat artus (*Aen.* V, 854-857)

LA DESCRIPCIÓN DEL SOLDADO ASCANIO Y SU MUERTE EN BATALLA (*Ber.* XXIV, 139-165)

En plena batalla de Roncesvalles, ya en el vigésimocuarto y último libro del *Bernardo*, es descrito el soldado Ascanio, joven primo de Bernardo. Es tan lozano que parece un niño y la belleza de su rostro es tal que los enemigos sienten el impulso de evitar herirlo.

El Ascanio de Balbuena, además de llevar el nombre del hijo de Eneas, tanto en su descripción física como en la de su muerte a manos de Orlando recoge rasgos de los jóvenes virgilianos Lauso, Palante y del propio Ascanio, comparecientes en distintos momentos de la epopeya virgiliana.

Las primeras palabras ya resaltan su belleza²⁵⁷:

El bello Ascanio, hijo del valiente
duque Estroci que, en brazo y brío triunfante,
volvía de matar por su persona
cien franceses y un duque de Bayona. (*Ber.* XXIV, 139)

Ascanio va a caballo:

en caballo también lozano y niño,
de la color de un no manchado armiño (*Ber.* XXIV, 142)

²⁵⁷ Belleza juvenil que puede ser reflejo directo también del ya aludido joven Medoro de Ariosto, protagonista en la obra italiana de la escapada nocturna correspondiente, como también opina Van Horne (*op. cit.*, p.100). Aportamos los versos para comprobarlo:

Medoro avea la guancia colorita
e bianca e grata ne la età novella;
e fra la gente a quella impresa uscita
non era faccia più gioconda e bella:
occhi avea neri e chioma crespa d'oro:
angel pareva di quei del sommo coro. (*Fur.* XVIII, 166)

Luce sus hermosas armas:

sus ricas armas, más que el sol lucientes
de carbuncos cuajadas y diamantes (*Ber. XXIV, 144*)

Entre las armas destaca la vaina de la espada, decorada con la historia grabada de Venus y Adonis:

La roja espada de oro guarnecida,
de cristalina pedrería sembrada,
de los bordados tiros detenida,
en rica vaina de marfil grabada,
la varia sobrevista entretejida
por su celeste azul plata escarchada,
y en sus bordados, por divina traza,
del bello Adonis la imprudente caza. (*Ber. XXIV, 145*)

El cabello, rizado y dorado:

Mas cuando en el fervor de la batalla
con su aliento el bruñido acero entibia,
del grave peso y su dorada talla,
buscando aire, el cabello crespo alivia (*Ber. XXIV, 149*)

Ascanio corre por el campo de batalla brillando como un lucero:

y en medio puesto de su escuadra fuerte
lucero entre celajes parecía (*Ber. XXIV, 158*)

Y se cierra el fragmento, en *Ringkomposition*, con el mismo adjetivo que al principio:

¡oh bello joven, dijo, malogrado! (*Ber. XXIV, 166*)

Veamos cómo en la *Eneida* se resaltaba también la belleza de Ascanio el troyano:

extremus formaque ante omnis pulcher Iulus
Sidonio est iuectus equo, quem candida Dido
esse sui dederat monimentum et pignus amoris. (*Aen. V, 570-572*)

Ascanio, que también brillaba con luz propia, con atención especial del poeta al atuendo de su cabello:

ipse inter medios, Veneris iustissima cura,
Dardanius caput, ecce, puer detectus honestum,
qualis gemma micat fuluum quae diuidit aurum,
aut collo decus aut capiti, uel quale per artem
inclusum buxo aut Oricia terebintho
lucet ebur; fusos ceruix cui lactea crinis
accipit et molli subnectens circulus auro. (*Aen. X, 133-138*)

Como también destacaba en la *Eneida* el joven Palante, desfilando junto a Eneas con sus armas pintadas:

ipse agmine Pallas
it medio chlamyde et pictis conspectus in armis (*Aen.* VIII, 587-588)

Del joven Lauso, en el momento de caer a manos de Eneas, también se destacaban sus cabellos, aun en medio de la sangre:

sanguine turpantem comptos de more capillos (*Aen.* X, 832)

La muerte del primo de Bernardo tiene también algo de la de Lauso a manos de Eneas. Y es que Ascanio osa más de lo que le permite su bisoñez. Corre el muchacho imprudentemente por entre las filas francesas y Balbuena lo compara con un joven león sin experiencia en la caza:

Cual cachorro león de poca prueba
por los rebaños de Getulia ardientes
(...)
corre lozano en torno la campaña (*Ber.* XXIV, 157)

Inexperiencia que veía Eneas en Lauso, a quien espetaba:

Quo moriture ruis maioraque uiribus audes? (*Aen.* X, 811)

Pero se parece sobretodo a la más crucial de las muertes de la *Eneida*, la de Palante a manos de Turno. Ascanio se bate bravamente contra los franceses abriendo el pecho de Sergio:

traspasó a Sergio el arrogante pecho (*Ber.* XXIV, 155)

Como Palante hacía con el pulmón de Hisbón:

nam Pallas ante ruentem,
dum furit, incautum crudeli morte sodalis
excipit atque ensem tumido in pulmone recondit (*Aen.* X, 385-387)

A Demedes le corta la garganta:

pasó en diestro venablo la garganta
a Demedes voraz (*Ber.* XXIV, 156)

Como Palante a Timbro le arrancaba la cabeza:

nam tibi, Thymbre, caput Euandrius abstulit ensis (*Aen.* X, 394)

Orlando, que lo ve, se dirige hacia él y el joven hispano siente miedo:

de un frío miedo impedido el brazo tardo (*Ber.* XXIV, 162)

Palante no mostraba miedo pero sí se asombraba ante Turno:

miratus stupet in Turno (*Aen.* X, 446)

Las fuerzas eran desiguales. El mismo Ascanio acaba por darse cuenta de que es casi un niño:

echa de ver que es niño y no bastante
su fuerza a resistir a tal gigante (*Ber.* XXIV, 159)

Palante, que era consciente de esa desigualdad, probaba a atacar primero por si cogía a Turno desprevenido:

ire prior Pallas, si qua fors adiuuet ausum,
uiribus imparibus, magnumque ita ad aethera fatur (*Aen.* X, 458-459)

Orlando atraviesa a Ascanio con su espada Durindana:

Que con tal furia a Durindana embiste
el conde sobre Ascanio, que a su acero
ni el suyo basta ni rigor resiste
que escudo y peto rebanó el primero. (*Ber.* XXIV, 165)

Igual que Turno a Palante:

at clipeum, tot ferri terga, tot aeris,
quem pellis totiens obeat circumdata tauri,
uibranti cuspis medium transuerberat ictu
loricaeque moras et pectus perforat ingens. (*Aen.* X, 482-485)

Cae Ascanio sobre su propio escudo:

Al segundo, anublado en muerte triste,
el semblante poco antes placentero,
cayó y sintió al caer, más que su muerte,
la rota estampa de su escudo fuerte. (*Ber.* XXIV, 165)

Caía Palante y resonaban sus armas:

corrui in uulnus (sonitum super arma dedere) (*Aen.* X, 488)

A Bernardo del Carpio, que observa la escena, no le da tiempo a socorrer a su primo y queda lleno de dolor al ser testigo de su muerte²⁵⁸:

²⁵⁸ Como testigo de la muerte de Medoro es Cloridano en Ariosto:
Cloridan, che Medor vede per terra,
salta del bosco a discoperta guerra.

E getta l'arco e tutto pien di rabbia
tra gli nimici il ferro intorno gira,
più per morir che per pensier ch'egli abbia
di far vendetta che pareggi l'ira. (*Fur.* XIX, 14-15)

Bernardo que, al morir su primo amado,
en la defensa de su amor llegaba,
con el nuevo dolor quedó atajado
de ver la prenda tal que en tanto amaba. (*Ber.* XXIV, 166)

Como dolor le produjo al divino Hércules la muerte de Palante, que le había invocado para que le asistiera al golpear a Turno:

audiit Alcides iuenem magnumque sub imo
corde premit gemitum lacrimasque effundit inanes (*Aen.* X, 464-465)

De modo que las secuencias son similares. Entre las diferencias, cabe resaltar que mientras Ascanio no confía en sus fuerzas y no ataca a Orlando, Palante siempre piensa en que va a matar a Turno y sí le embiste con decisión.

En la escena de la muerte de Ascanio, al bello primo de Bernardo le asomaba apenas el bozo:

el fresco, altivo joven que al florido
rostro apuntaban los primeros vellos (*Ber.* XXIV, 142)

Es ésta la misma caracterización de juventud que pocos versos antes ha usado Balbuena con otro personaje secundario de la batalla, el soldado Quevedo, que había hecho su efímera aparición unas octavas antes:

Apenas de oro el escarchado vello
hacía invisible sombra a tus mejillas (*Ber.* XXIV, 97)

Y que es la misma con la que describía Virgilio al joven Euríalo antes de su escapada nocturna:

ora puer prima signans intonsa iuuenta. (*Aen.* IX, 181)

Antes de morir a manos de Orlando, Ascanio ha matado a varios enemigos, entre los que se encontraba Esquilo, otro de los poetas-soldado de Balbuena:

Mató a Menón, a Galvo y al contrahecho
Esquilo, en dulces versos eminente (*Ber.* XXIV, 155)

Esta otra muerte, la de otro soldado-poeta, equilibra la del soldado Quevedo, que comentaremos algo más abajo, y es parangonable, como también la del poeta Algeo, ya comentada en el fragmento de Serpilo y Celedón (*Ber.* VIII, 175), a la del poeta Creteo por Turno en la *Eneida*:

et amicum Crethea Musis,
Crethea, Musarum comitem (*Aen.* IX, 774)

Otro ejemplo, por tanto, de combinación de diversas fuentes en la pluma de Balbuena.

DESENLACE DE LA OBRA Y MUERTE DE ORLANDO (Ber. XXIV, 54-218)

Si Balbuena comenzaba su epopeya siguiendo a Virgilio, del mismo modo lo cierra²⁵⁹. La muerte de Orlando a manos de Bernardo tiene como referente la de Turno por el hierro de Eneas, con la que se cierra el canto XII de la *Eneida*.

El desenlace épico se produce en el libro XXIV y en el contexto de la batalla de Roncesvalles. Funestos presagios hacen presencia en el campo francés: se hace la oscuridad, se oye un búho, tres cuervos se pelean. Sale por fin el sol pero teñido de rojo. Y en ese momento doce cisnes –que emulan en número a los doce pares de Francia– cruzan el aire cuando un águila, que llega volando desde el campamento español, sale en su persecución:

y del norte una alegre compañía
de doce blancos cisnes batió el vuelo,
cuando un águila altiva, que venía
de hacia el campo español, cubriendo el cielo
en pompa de alas y de artejos bellos,
con engrifadas garras se entró en ellos. (Ber. XXIV, 54)

El águila mata uno a uno a los doce cisnes:

Mezclóse el escuadrón, creció la suma
la reina de las aves, cuyo brío
hace que el blanco cerco se consuma
y que las nubes den de sangre un río,
caen los destrozos de nevada pluma
y, muertos uno a uno, el aire frío
los doce cisnes vuelve cuyo vuelo,
antes de blanca cinta, ciñó el cielo. (Ber. XXIV, 55)

Una señal similar había aparecido en el campamento itálico: un águila perseguía con violencia a las aves de la ribera cuando capturaba con sus garras un bello cisne, Eneas según opinión de los rútilos, aunque a la postre resultaría ser el propio Turno:

namque uolans rubra fuluus Iouis ales in aethra
litoreas agitabat auis turbamque sonantem
agminis aligeri, subito cum lapsus ad undas
cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis.
arrexere animos Itali, cunctaeque uolucres
conuertunt clamore fugam (mirabile uisu),
aetheraque obscurant pennis hostemque per auras
facta nube premunt, donec cui uictus et ipso
pondere defecit praedamque ex unguibus ales
proiecit fluuio, penitusque in nubila fugit. (Aen. XII, 247-256)

²⁵⁹ De hecho el propio Van Horne (*op. cit.*, p.100) lo certifica reparando en que el duelo final entre Bernardo y Orlando, auténtico climax de la obra, poco tiene en común con su momento hermano del *Orlando Furioso* de Ariosto: «It has little in common with the final duel between Ruggiero and Rodamonte».

Algo más adelante vemos que Carlomagno, hombre habituado a las victorias, ese día tenía un ánimo diferente:

El César, a vencer acostumbrado,
se vio también suspenso un rato en duda (*Ber.* XXIV, 69)

Como Turno, que paseaba con paso callado junto al ara:

adiuuat incesso tacito progressus et aram
suppliciter uenerans demisso lumine Turnus. (*Aen.* XII, 219-220)

En plena batalla muere el poeta Quevedo, que combate en el bando español²⁶⁰. Antes de elogiar en él, con sentida emoción, la figura de su célebrísimo colega, Balbuena se pregunta qué dios lo empujó a cambiar las letras por las armas²⁶¹:

¿Mas cuál dios, oh Quevedo, el gran torrente
de tu amorosa cena trocar pudo,
y de poeta altivo y elocuente,
te trajo a ser entre las armas mudo? (*Ber.* XXIV, 95)

Su juventud no le impidió dar al mundo un poema sobre Venus y Adonis²⁶²:

²⁶⁰ Es éste el emocionado recuerdo del poeta-soldado Quevedo, muerto prematuramente en Roncesvalles, joven amigo de Apolo y las Musas, y al que Balbuena desearía haber alejado de Marte:

Si querías guerras, con tu musa a solas
las pudieras cantar, cual ya hiciste
otro tiempo las armas españolas,
y de Rodrigo la tragedia triste;
mira, oh gallardo joven, que las olas
de antojos con que Apolo el alma embiste,
otras, que no éstas, son y que es de otra arte
el poético furor que no el de Marte. (*Ber.* XXIV, 96)

²⁶¹ Francisco de Quevedo y Villegas tenía cuarenta y cuatro años en el momento de la publicación del *Bernardo*. Él mismo en 1608 había participado, como Lope y otros poetas menos conocidos, en los saludos iniciales de la primera edición del *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Lo hizo aportando este soneto en que compara la voz de Bernardo de Balbuena con la del mismo Orfeo mostrando sus artes en el Infierno:

Es una dulce voz tan poderosa
que fue artífice en Tebas de alto muro,
y en un delfín sacó del mar seguro
al que venció su fuerza rigurosa.
Compró con versos mal lograda esposa
el amante de Tracia al reino oscuro,
a Sísifo quitó el peñasco duro,
y a Tántalo la eterna sed rabiosa.
De vos no menos que de Orfeo esperaba
si el pueblo de las sombras mereciera
que cual su voz la vuestra en él sonara.
Por oíros de Tántalo no huyera
el agua y él de suerte os escuchara,
que por no divertirse no bebiera.

²⁶² El Quevedo real debió de componer en la juventud algún poema sobre los amores de Venus y Adonis que no se nos ha conservado y que Bernardo de Balbuena conociera. Así lo cree José María de Cossío,

apenas de oro el escarchado vello
hacía invisible sombra a tus mejillas,
cuando tu verso el mundo oyó y en ello
de Venus y de Adonis las mancillas (*Ber.* XXIV, 97)

Balbuena, mudando la intención, conserva la expresión con la que Virgilio, en retórico tópico, se preguntaba qué dios explicaría con el arte de la poesía las muertes provocadas por Turno:

quis mihi nunc tot acerua deus, quis carmine caedes
diuersas obitumque ducum, quos aequore toto
inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros
expediat? (*Aen.* XII, 500-503)

Como también en el canto X, cuando, aquí sí con la misma intención que después mostrará Balbuena, el Mantuano se preguntaba qué dios empujó a Eneas a la guerra:

Aeneam hominum quisquam diuumque subegit
bella sequi aut hostem regi se inferre Latino? (*Aen.* X, 65-66)

Y poco después otra vez, cuando preguntaba qué dios lo puso en dificultades:

quis deus in fraudem, quae dura potentia nostra
egit? (*Aen.* X, 72-73)

Joven era el soldado Quevedo, y se lo advierte el verso:

mira, oh gallardo joven (*Ber.* XXIV, 96)

Como joven es Ascanio, al que pone Eneas al mando del campamento mientras él busca aliados:

num puero summam belli, num credere muros (*Aen.* X, 70)

Cuando Benardo, inmerso en la batalla, observa a Orlando, deja todo lo que tiene entre manos:

Así el bravo español, viendo de lejos
lucir las armas del señor de Anglante,
tras sus nuevas vislumbres y reflejos
feroz sale a ponérsele delante (*Ber.* XXIV, 203)

Eneas había hecho lo propio al escuchar el nombre de Turno:

At pater Aeneas audito nomine Turni
deserit et muros et summas deserit arces
praecipitatque moras omnis, opera omnia rumpit (*Aen.* XII, 697-699)

para lo cual se apoya precisamente en estos versos del *Bernardo* (cf. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España* II, p. 275).

Y al fin se enfrentan Bernardo y Orlando en el combate decisivo²⁶³. El leonés, que ha contemplado la muerte de su joven primo Ascanio, retiene la tristeza en su alma:

herida el alma de los tristes dejos
del malogrado primo y tierno amante (*Ber.* XXIV, 203)

Como Eneas al ver el cinturón de Palante en manos de Turno:

ille, oculis postquam saeui monimenta doloris
exuuiasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis (*Aen.* XII, 945-947)

Luchan Bernardo y Orlando como dos dragones:

así dijo y, cual dos dragones fieros
que en los marsilios campos, con la ardiente
ponzoña que vomitan los postreros
árboles, se arden y su hervir se siente (*Ber.* XXIV, 205)

Eneas y Turno peleaban como dos toros:

ac uelut ingenti Sila summoque Taburno
cum duo conuersis inimica in poelia tauri
frontibus incurrunt (*Aen.* XII, 715-716)

Balbuena nombra las respectivas espadas de los héroes: primero Orlando blande su Durindana:

dio Orlando al de León con Durindana
a dos manos un golpe en el escudo (*Ber.* XXIV, 207)

Tambien Virgilio nos hablaba aquí de la espada con la que Turno se enfrenta a Eneas, que no era la buena, la que le había regalado su padre porque, nervioso, había cogido en cambio la de su auriga Metisco.

A continuación, la espada Balisarda de Bernardo, que estaba encantada:

y al darle, la encantada Balisarda
su fuerza y sus virtudes mostró internas (*Ber.* XXIV, 209)

Como la espada de Eneas, que había sido forjada por el propio Vulcano, y a la que en vano se enfrentaba Turno:

postquam arma dei ad Volcania uentum est (*Aen.* XII, 739)

Orlando parte el escudo de Bernardo pero éste le hiere. El francés, tras caer desvanecido por un instante, tiene la visión del primo de Bernardo, al que acaba de matar:

²⁶³ Ambos héroes ya se habían enfrentado en una primera ocasión, en un desaforado duelo que dura todo un día, en el libro XX.

el negro bulto de su primo muerto
en triste sombra se le puso al lado (*Ber.* XXIV, 211)

El sonido del golpe se oye y resuena en los montes y en las cavernas de Roncesvalles:

la sierra atronó el golpe y con su tarda
lengua el eco sonó por las cavernas (*Ber.* XXIV, 209)

Como resonó la tierra itálica:

dat gemitum tellus (*Aen.* XII, 713)

Bernardo es alcanzado en el hombro:

Dio el francés a Bernardo una herida
tan a sazón, que pudo desarmalle
todo el hombro siniestro (*Ber.* XXIV, 215)

Como Eneas, que había sido herido antes en la pierna por una flecha de procedencia desconocida, de modo que arrastraba la dolencia en el combate contra Turno:

quamquam tardata sagita
interdum genua impediunt cursumque recusant (*Aen.* XII, 746-747)

Y ahora, en el instante crucial, teniendo ya a Orlando a su merced, es Bernardo, piadoso, el que tiene intención de dejarlo vivo. No es la primera vez que esto sucede, pero en ese momento ve el cuerpo sin vida de su querido Ascanio, muerto poco antes por Orlando:

Queríale dejar ya y un bulto mudo,
del muerto primo sombra temerosa,
vio en el aire pasar y el dolor pudo
volver crüel su alma, de piadosa (*Ber.* XXIV, 217)

Donde la alusión a la *pietas* de Eneas es directa.

Eneas, en uno de los momentos más hermosos de la *Eneida*, también se frenó cuando tenía a Turno suplicante a sus pies; pero vio en ese momento brillar el cinturón de Palante:

stetit acer in armis
Aeneas uoluens oculos dextramque repressit;
et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
cooperat, infelix umero cum apparuit alto
balteus et notis fulserunt cingula bullis
Pallantis pueri, uictum quem uulnere Turnus
strauerat atque umeris inimicum insigne gerebat. (*Aen.* XII, 938-944)

Ahora Bernardo invoca a Ascanio:

aunque es corta venganza a mal tan crudo,

no te puedo dar más, oh alma dichosa.
¡Muere ahora, cruel, muere, homicida,
que aquí todo se paga con la vida! (*Ber.* XXIV, 217)

Como Eneas invocaba a Palante como póstumo vengador de su propia muerte:

Pallas te hoc uulnere, Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit (*Aen.* XII, 948-949)

Para pasar a dar a Orlando el golpe definitivo que lo mata, escapando su alma hacia la neoplatónica esfera:

Dijo y, alzando el brazo vengativo,
al dar sobre él la fiera arma encantada,
dos partes quedó hecho el yelmo altivo,
su heroica frente y la enemiga espada.
Cayó muerto Roldán, quedando vivo
su eterno nombre. Su alma arrebatada
feroz voló a su esfera y su gallardo
cuerpo a los pies cayó del gran Bernardo. (*Ber.* XXIV, 218)

Como Eneas mataba a Turno, cuyo espíritu salía ya camino de las sombras:

hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
feruidus; ast illi soluuntur frigore membra
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras. (*Aen.* XII, 950-952)

Ambas muertes, como hemos comprobado, son secuencias casi perfectamente paralelas pero en este caso, y a diferencia de los otros fragmentos virgilianos, la lucha entre Eneas y Turno era versificada por Virgilio de manera mucho más detallada y extensa de lo que hace Balbuena con la de Orlando y Bernardo. Además Turno huye en veloz carrera de Eneas, lo que ni por asomo hace Orlando, quien, mucho más frío que su antecesor rútilo, ni siquiera siente asomo de miedo ante la muerte²⁶⁴.

²⁶⁴ Chevalier comenta el parecido en estos términos: «de la même façon qu'Enée triomphe de Turnus, Bernard sera vainqueur de Roland: si la clémence ne trouve pas accès dans le coeur des héros, c'est que l'un entend venger Pallas et l'autre son neveu Ascanio» (*op. cit.*, p. 380).

MÁS VIRGILIO

Paulo minora canamus

Contrastada la muy significativa presencia de los versos de Publio Virgilio Marón en la obra épica de Balbuena, la misma no cesa fuera de los pasajes elaborados y enjundiosos, algunos de ellos largos, que hemos repasado en el capítulo precedente. Continuamos ahora con otros momentos de la obra, los más de ellos de menor peso argumental y de menor longitud, en los que se aprecia la influencia del Mantuano²⁶⁵. Entre ellos, los imprescindibles símiles épicos, que trataremos en la segunda parte de este capítulo.

Comenzamos por una larga serie de textos y pasajes, la mayor parte de pequeña longitud en comparación con los visitados en el capítulo anterior, que presentamos, dentro de cada apartado, por su orden de aparición en el poema. Si en alguna ocasión se comentan versos pertenecientes a varios momentos, la referencia será la del primero de ellos²⁶⁶.

MORGANA VATICINA EN CONTRA DE FRANCIA

Hacia el final del libro I el hada Morgana contempla los astros buscando en ellos el futuro de Francia y, al conseguir la infomación que desea, ve la desgracia de los franceses:

Y en estos astronómicos secretos
la mudanza de un reino vio escondida,
y en sus soberbias gentes mil efetos
a su salud contrarios y a su vida (*Ber.* I, 201)

Donde el vocablo “reino” (aquí el de los franceses) nos evoca inmediatamente al *regem* y al *regnum* (en la *Eneida* el de los púnicos y el de los romanos respectivamente), siempre abundando en la descripción del orgullo herido de Juno-Morgana.

²⁶⁵ Ahora ya totalmente desligados de la visión precedente de Van Horne que nos sirvió de punto de partida en el capítulo anterior.

²⁶⁶ Hemos optado por distribuir en dos capítulos las líneas dedicadas a Virgilio por preservar la armonía de la estructura. La cantidad de ecos virgilianos es ingente en comparación con los de otros autores, de modo que un único capítulo habría descompensado la división.

Primero el poder romano al que Juno temía:

populum regem belloque superbum. (*Aen.* I, 21)

Y después el reino púnico que alentaba:

hoc regnum dea gentibus esse,
si qua fata sinant, iam tum tenditque fouetque (*Aen.* I, 17)

Donde podemos ver que, además de contenerse la referencia a los destinos (lo que acaba de buscar Morgana en los astros), el léxico es coincidente, aunque no siempre equivalente con el pueblo correspondiente en cada una de las dos obras.

EL CANTOR GADIR

El libro II, uno de los de más pleno sabor grecolatino de toda la obra por la cantidad de referencias que contiene, se abre con una escena en la que un cantor ameniza una escena palaciega²⁶⁷. Se trata de Gadir, quien, con el fin de amenizar la estancia de Alcina en el palacio de Morgana, se ocupará en su canto del universo y sus astros.

La escena se nutre tanto de Virgilio (el cantor Jopas de *Eneida* I, 740 ss.) como de Lucano (el sacerdote Acoreo de *Farsalia* X, 173 ss.).

Templa Gadir su laúd:

Templó en tanto Gadir su laud dorado
y, todo en furor bélico encendido,
por el aire sutil dejó sembrado
del suave acento el resonar medido (*Ber.* II, 1)

Como Jopas en el palacio de Dido:

cithara crinitus Iopas personat aurata (*Aen.* I, 740)

Como Acoreo a instancias de César en *Farsalia*²⁶⁸:

Postquam epulis Bacchoque modum lassata uoluptas
inposuit, longis Caesar producere nontem
inchoat adloquiis, summaque in sede iacentem
linigerum placidis conpellat Acorea dictis (*Phars.* X, 172-175)

Como vemos, el dorado laúd de Balbuena se emparenta con el virgiliano y la estructura simple de la frase también se acerca a la de la *Eneida* no participando de la de Lucano. Pero a la hora de emprender el canto el cordobés asigna a su cantor el mismo argumento astral:

²⁶⁷ Recordemos al aedo Demódoco del canto VIII de la Odisea.

²⁶⁸ Transcribimos aquí, y también en el siguiente apartado, algunos versos de Lucano que, por la organización interna de nuestro trabajo, bien podrían corresponder al capítulo en que se descubren los ecos del poeta cordobés pero hemos preferido hacerlo aquí por entender que la fuente principal es Virgilio y porque se aprecia mejor la influencia observando a la vez el contraste de ambos textos.

cantó al sol, sus eclipses y la luna (*Ber.* II, 5)

Como el Jopas de Virgilio:

hic canit errantem lunam solisque labores (*Aen.* I, 742)

Y como, ahora sí, el Acoreo de Lucano:

sideribus, quae sola fugam moderantur Olympi
occuruntque polo, diuersa potentia prima
mundi lege data est. Sol tempora diuidit aeuī,
mutat nocte diem, radiisque potentibus astra
ire uetat cursusque uagos statione moratur;
luna suis uicibus Tethyn terrenaque miscet (*Phars.* X, 199-204)

ALCINA HABLA A MORGANA SOBRE EL INFIERNO

El hada Alcina, tras llegar al jardín de Morgana, se dispone a parlamentar con ella:

Así Alcina habló y oyó Morgana (*Ber.* II, 8)

Como Eneas se disponía a hablar a Dido:

inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto (*Aen.* II, 2)

Alcina comienza a hablar de modo similar a Eneas en el canto II de la *Eneida* y su relación, como la de Alcina, es también extensa (Alcina habla hasta la estancia 90 de este libro y Eneas hablaba durante la totalidad de los cantos II y III):

Si ya deseas saber, oh reina hermosa,
de mi nueva venida el fundamento (*Ber.* II, 9)

Que se inspira en:

infandum, regina, iubes, renouare dolorem (*Aen.* II, 2)

Y en:

Sed si tantus amor rerum cognoscere causam (*Aen.* II, 10)

Verso que coincide también básicamente con el lucaniano:

tantus amor ueri, nihil est quod noscere malim (*Phars.* X, 189).

Como también en el caso de la palabra “causa”:

qué causa hacerme pudo venturosa (*Ber.* II, 9)

Que es la misma que aparece en:

Musa, mihi causas memora (*Aen.* I, 8)

Balbuena se sirve aquí de la misma fórmula de la *Eneida*, subordinando a través de la interrogativa indirecta:

Si ya deseas saber, oh reina hermosa,
de mi nueva venida el fundamento
qué causa hacerme pudo venturosa (*Ber.* II, 9)

Igual que Virgilio en:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum (*Aen.* I, 8-9)

Como en el caso de la palabra “memoria”:

nunca de mi memoria se ha borrado
de la afrenta el ultraje vergonzoso (*Ber.* II, 11)

La raíz de la palabra “memoria”, que pronuncia Alcina, la encontramos hasta tres veces en los primeros versos del primer canto de la *Eneida*, aunque sólo dos de ellas (*Aen.* I, 4 y *Aen.* I, 23) calificaban directamente a Juno.

Primero en:

saeuam memorem Iunonis ob iram (*Aen.* I, 4)

De nuevo en:

Musa, mihi causas memora (*Aen.* I, 8)

Y finalmente en:

id metuens ueterisque memor Saturnia belli (*Aen.* I, 23)

La acción salta de golpe a una región que, aunque distinta en cada texto, se trata en ambos casos de una parte de Grecia:

Donde el mar Jonio al Ténaro le baña
los verdes jaspes de su fértil vena (*Ber.* II, 14)

Como en:

Aeoliam venit (*Aen.* I, 52)

Pero, en las subsiguientes estancias, adonde nos conducen abundantes elementos léxicos y sintácticos coincidentes es a la plasmación de la entrada al Averno en el canto VI de la *Eneida*:

una espantosa cueva se descubre
que el cielo y mar con humo altera y cubre (*Ber.* II, 14)

Como en:

spelunca alta fuit uastoque inmanis hiatu (*Aen.* VI, 237)

Apareciendo en escena ilustres ejemplos del mundo subterráneo como Alcides, Cérbero y Caronte, a cuyo aliento se hace alusión:

a cuyo aliento y cálido bochorno
el vivo huye, el muerto tiembla en torno (*Ber.* II, 15)

Como sucedía en la *Eneida*:

talis sese halitus atris
faucibus effundens supera ad conuexa ferebat. (*Aen.* VI, 240-241)

También los amables campos para las almas dichosas:

del reino de Plutón vi unos serenos
campos y allí un castillo (*Ber.* II, 17)

Muy semejantes a:

deuenere locos laetos et amoena uirecta (*Aen.* VI, 638)

Demogorgón (el demiurgo creador de todas las cosas) preside la escena sentado en su banco acompañado por las Parcas²⁶⁹:

Aquí Demogorgón está sentado
en su banco fatal, cuyo decreto
de las supremas causas es guardado
por inviolable y celestial preceto.
Las Parcas y su estambre delicado,
a cuyo huso el mundo está sujeto,
la fea muerte y el vivir lucido,
y el negro lago del oscuro olvido. (*Ber.* II, 19)

Aguas, las que provocan el olvido, que se surten de:

Lethaei ad fluminis undam
securus lattices et longa obliuia potant. (*Aen.* VI, 714-715)

El triple trabajo de las Parcas, poco antes mencionadas, goza ahora de una estancia completa:

²⁶⁹ Es posible que Balbuena tenga en mente, para su dibujo de Demogorgón, la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, quien cita en este punto la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio. Moya habla de la silla de Demogorgón: “Libre Caos del peso por mandado de Pan, sucedió en la silla de Demogorgón”. Balbuena sin embargo usa “Demogorgón”.

Aquí en negro dosel, sin luz, sentadas
tres diosas hilan las humanas vidas,
al curso las madejas devanadas
de nueve ruedas de cristal lucidas,
donde, en el huso apenas marañadas,
las blandas hebras crecen mal torcidas
cuando, de todas tres la más ligera,
por lo hilado corre la tijera. (*Ber.* II, 21)

Y la dispar Fortuna, que tantas veces cobrará protagonismo en la obra, ahora descrita así:

La vida de congojas asaltada,
la muerte de sus bascas temerosas,
la fortuna dichosa y desdichada,
con sus dos caras, ambas engañosas,
volando en sus favores y desdenes,
los males engarzados con los bienes. (*Ber.* II, 24)

Donde encontramos dos coincidencias léxicas que nos vuelven a llevar al canto VI de la *Eneida*:

Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles uisi formae, Letumque Labosque. (*Aen.* VI, 274-277)

Para retomar ahora Balbuena los preliminares de la relación de Eneas del canto II de la *Eneida* con la utilización de adversativa más condicional:

mas si gustas saber con fundamento
quién este valeroso joven sea (*Ber.* II, 32)

Como en:

sed si tantus amor casus cognoscere nostros (*Aen.* II, 10)

Con el empleo de la subordinada concesiva²⁷⁰:

sabrás, hermana, aunque es prolijo el cuento (*Ber.* II, 32)

El mismo que en:

quamquam animus meminisse horret (*Aen.* II, 12)

Para acabar resolviendo con un tiempo de futuro:

²⁷⁰ También la concesiva en Ovidio, en las palabras de Néstor en medio del banquete, cuando se dispone a compartir con su auditorio de guerreros aqueos la increíble historia de Ceneo: Tum senior: quamuis obstet mihi tarda uetustas (*Met.* XII, 182). La misma estancia (*Ber.* II, 32) contiene un subjuntivo (“sea”) que imita la sintaxis latina de las interrogativas indirectas.

Sabrás, hermana, aunque es prolijo el cuento (*Ber.* II, 32)

Como sucedía en:

incipiam: fracti bello fatique repulsi (*Aen.* II, 13)

LAS ARMAS DE BERNARDO

Si Eneas blande las armas fabricadas por Vulcano, Bernardo no le va a la zaga²⁷¹. El hada Morgana guarda en un escondido rincón del mar Jonio algo que servirá para el plan de las hadas en su venganza contra los franceses. Así desvela Alcina el lugar donde esconde celosamente unas armas:

pues donde del mar Jonio el bravo estrecho
de Acroceranio bate la alta sierra,
cierta joya en el mundo celebrada
días ha que a un grave fin tengo guardada. (*Ber.* II, 95)

Se trata nada menos que de las armas que pertenecieron primero a Aquiles y después a Ulises, y que habrán de ser las que empuñe Bernardo del Carpio en su lucha contra el francés:

Aquellas armas que del griego Aquiles
a Ulises se entregaron por sentencia,
de ricas perlas llenas y perfiles,
en quien Vulcano echó toda su ciencia,
donde, en realces de mágicos buriles,
grabada está una oculta descendencia
de héroes ilustres que vendrán al mundo
del primer poseedor y del segundo. (*Ber.* II, 96)

Armas que nos recuerdan a las de Eneas en el canto VIII de la *Eneida*, que encargaba Venus también a Vulcano y en cuyo escudo estaba grabada la descendencia de Eneas, como ocurre también aquí con la de Aquiles y Ulises, sus dos primeros poseedores:

illic res Italas Romanorumque triumphos
haud uatum ignarus uenturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella. (*Aen.* VIII, 626-629)

Bernardo encuentra sus armas y ya se ve pertrechado con una panoplia brillante como el amanecer:

de nuevo se espantó viéndose armado
de unas tan ricas armas que parece
que el día por sus vislumbres amanece (*Ber.* IX, 156)

²⁷¹ Entre los personajes protagonistas de la obra, el gigante Morgante de Córcega también disfrutará del privilegio de blandir armas forjadas en los talleres de Vulcano, en su caso la maza de Hércules (v. el apartado “Morgante y Capaneo”, en el capítulo dedicado a Lucano, Estacio y Claudiano).

Verso este último que recuerda a estas palabras que pertenecen precisamente a la descripción virgiliana del escudo de Eneas:

qualis cum caerulea nubes
solis inardescit radiis longeque refulget (*Aen.* VIII, 622-623)

Se nota en la factura de las armas la mano de Vulcano:

y en el grabado acero descubría
la obra de los buriles de Vulcano (*Ber.* IX, 157)

Ya en la escena final del poema, Bernardo se encuentra al frente de las tropas españolas y el poeta le dedica una detallada descripción en la que destaca la magnífica armadura vulcaniana:

armado el rico arnés de oro fogoso,
que ya fue de Vulcano obra escogida (*Ber.* XXIV, 39)

Como Eneas destacaba cuando de él hablaba Turno:

ibo animis contra, uel magnum praestet Achillem
factaque Volcani manibus paria induat arma
ille licet (*Aen.* XI, 440)

Y también en:

ensem quem Dauno ignipotens deus ipse parenti
fecerat (*Aen.* XII, 90)

LOS FUTUROS CAPITANES ESPAÑOLES

La ninfa Iberia, agradecida a Ferraguto por haberla librado de un sátiro, muestra al joven moro las futuras hazañas de la raza hispana, a la que llama “gente nueva”:

los triunfos y el camino verdadero
que al mundo sacará una gente nueva (*Ber.* II, 183)

Lo que recuerda a aquella *noua progenies* que, también en profética función, venía a anunciar la égloga IV de Virgilio:

iam noua progenies caelo demittitur alto (*Ecl.* IV, 7)

De esa nueva raza saldrán los nueve famosos capitanes españoles que le muestra Iberia a Ferraguto, de los que dice:

estos que, de mi aguja retratados,
dan gloria a las edades venideras (*Ber.* II, 188)

Con parecidas palabras a las que utilizaba Virgilio, en boca de Anquises desde el Averno, para referirse a la prole romana:

Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes (*Aen.* VI, 756-757)

Balbuena recurre a la misma manera deíctica de Virgilio a la hora de presentar a los capitanes. Así aparece Nuño Belchides:

éste que ves entre moriscas lides (*Ber.* II, 189)

Tal y como aparecía el italo Silvio:

ille, uides, pura iuuenis qui nititur hasta (*Aen.* VI, 760)

SE OFRECE LA INMORTALIDAD A FERRAGUTO

La ninfa Iberia ofrece ahora a Ferraguto belleza y renovación de su edad florida si se lava en la fuente del Desengaño. Y esto será

mientras Ebro a la mar tributos lleve,
y por abril nacieren los amores,
y el cielo coronaren las estrellas,
y los años volaren en pos dellas. (*Ber.* II, 214)

Versos que rememoran la inmortalidad que ofrecen los versos de Virgilio a los jóvenes Niso y Euríalo:

dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit. (*Aen.* IX, 448)

Como sucede dos estancias después, cuando la ninfa le advierte de que, aunque desdeñe los efectos de la fuente, igualmente conseguirá la inmortalidad a través de los versos de Balbuena, donde será personaje principal, a la sombra tan solo de Bernardo:

si merecieres el lugar segundo
en los contextos de una historia mía
que ha de durar más siglos en la tierra
que ondas derrama el mar y arena encierra. (*Ber.* II, 216)

PRESENTACIÓN DE BERNARDO

Bernardo del Carpio, en su juventud, estaba destinado a ser héroe y aún apenas le apuntaba el bozo:

Niño que el tierno bozo le apuntaba,
de cuerpo algo más grande que pequeño (*Ber.* III, 26)

Tal cual le ocurría a Euríalo cuando era presentado en las previas de su aventura nocturna de la *Eneida*:

et iuxta comes Euryalus, quo pulchrior alter
non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma,
ora puer prima signans intonsa iuuenta. (*Aen.* IX, 179-181)

Bernardo entra en escena montado en un blanco caballo andaluz:

En un bravo fantástico caballo
de la color y lustre del armiño,
que Genil vio nacer, Betis criallo (*Ber.* III, 27)

Lo que recuerda a la figura del también joven y bello Ascanio cuando se presenta en los torneos sicilianos montado sobre el magnífico caballo, del que también se destacaba su procedencia, en este caso sidonia, que fuera regalo de la reina Dido²⁷²:

ante omnis pulcher Iulus
Sidonio est inuectus equo, quem candida Dido
esse sui dederat monimentum et pignus amoris. (*Aen.* V, 570-572)

Y aunque puede de momento no ser suficiente caudal para incluir el fragmento, no nos pasa desapercibida la alusión de Balbuena al color blanco del caballo de Bernardo (“de la color del armiño”) porque en el texto de Virgilio hallamos también una referencia a la blancura (*candida*), aunque en su caso vaya referida a la dadora del regalo, la reina Dido.

Y hasta que nos topamos, pocos versos después, con que Bernardo, en todo el esplendor de su figura, es comparado con el brillo de la aurora:

Así tal vez entre celajes pardos
suele, bullendo en luz resplandeciente,
con bellas alas de oro y pasos tardos,
el lucero alegrar al rojo oriente,
y entre peñascos de ámbar gallardos
dorar las nuevas rosas de su frente,
recamando de aljófares y grana
el tierno día, el mundo y la mañana. (*Ber.* III, 31)

Lo que, ahora sí, nos remite sin género de duda al hecho de que Virgilio, inmediatamente después de la aparición de Palante a caballo y para describir el brillo que desprende su figura, utilizaba una comparación muy semejante, en su caso la aparición del venéreo y poderoso lucero del alba:

qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,
quem Venus ante alios astrorum diligit ignis,
extulit os sacrum caelo tenebrasque resoluit. (*Aen.* VIII, 589-591)

²⁷² También al joven Palante nos lo presentaba Virgilio montado a caballo:
ipse agmine Pallas
it medio chlamyde (*Aen.* VIII, 587-588).

En la que descubrimos, además, la traslación del término del texto castellano “lucero” al latino *Lucifer*.

OTRO ARMA VIRVMQVE CANO

Balbuena corta momentáneamente el crucial episodio de anagnórisis en que desemboca la revelación del conde de Saldaña al godo don Teudonio —en la que le informará de que él es el padre de Bernardo— en el marco de la prisión que ambos comparten. A continuación pasa a describir el campo francés:

Otra vez cantaré de los varones
el muerto gusto de su alegre vista,
sus mal afortunadas pretensiones,
que una desgracia no hay quien la resista.
Y ahora entre los franceses escuadrones
sus fuerzas toda la fortuna alista,
y, en sonando de Marte el ronco acero,
ningún atento gusto queda entero. (*Ber.* III, 118)

Que remite de nuevo al eterno arranque de la *Eneida*:

arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris (*Aen.* I, 1)

Al reproducir sus tres elementos constitutivos: canto, varón y armas, en este caso por metonimia con Marte.

CARLOMAGNO SE SIENTE DEFRAUDADO

En el marco del consejo de guerra del libro III, que ya tratábamos en el capítulo anterior, Carlomagno se siente defraudado porque el rey Alfonso primero le ha ofrecido la corona de España y luego se la ha retirado. Lo cual le emparenta literariamente con el Turno de Virgilio, que se veía engañado de la misma manera cuando veía rota la promesa que le habían hecho de la mano de Lavinia.

No insistiremos más en ello pero creemos que parecidos como éste bien podrían haber servido a Bernardo de Balbuena para plantear una comparación enéidica de personajes como la que hace con los personajes iliáticos en el prólogo.

LA MUJER, ALGO VOLUBLE

El persa Orimandro y Bernardo se baten en duelo en la cubierta del barco del primero. La hermosa Angélica observa la escena sin decidirse por ninguno de los dos, lo que da lugar a la aparición del tópico de la volubilidad y poca fiabilidad del alma femenina:

que, entre antojos contrarios puesta en duda,
a cualquier viento, al fin mujer, se muda (*Ber.* IV, 152)

Presente en las palabras que le dirigía la sombra de Mercurio a Eneas advirtiéndole de que debía partir del lado de Dido²⁷³:

uarium et mutabile semper
femina (*Aen.* IV, 569-570)

Tópico este de la femínea volubilidad que le sirve de nuevo a Balbuena, en su recuerdo de las primitivas Amazonas, para sentenciar:

O allá en las Amazonas, que es la gente
de su trato y su ser menos esquivia
que al fin ella es mujer y ellas mujeres,
amigas todas de mudar placeres. (*Ber.* X, 180)

Y de nuevo el mismo concepto, ahora para describir el bote fletado por Bernardo en el que navega un grupo de jóvenes mujeres rescatadas:

No hay persona en la mar ni hora segura,
todo en ella es mudanza y tornasoles,
que es reino de una dama que sin duda
de solo ser mudable no se muda. (*Ber.* XIII, 178)

LA NOCHE EN EL GALEÓN DE ORIMANDRO

En el galeón de Orimandro pasan las horas nocturnas y el mar está en calma, como riéndose de la tormenta interior que azota al rey, que muere de amores:

Iban pasando entre el silencio mudo
la oscura noche y sus calladas horas,
el aire negro de color desnudo,
lloviendo en sueños sombras burladoras
que en dulce lazo y encantado nudo
las penas atan, en su herir traidoras,
y el sosegado mar, riendo en calma,
de la tormenta en que se anega el alma. (*Ber.* IV, 177)

Las palabras iniciales de la estancia recuerdan sin duda a la célebre hipálage de Virgilio en la que se mostraba a Eneas encaminándose hacia el Averno²⁷⁴:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram (*Aen.* VI, 268)

²⁷³ También la idea en Propertio, con el viento de Balbuena como actor:

non sic incerto mutantur flamine Syrtes
nec folia hiberno tam tremefacta Noto
quam cito feminea non constat foedus in ira. (*Propertio* II, 9).

Y tampoco falta, aunque ya sin mayor correspondencia léxica que la inevitable, en Tibulo (concretamente en las elegías de Lígdamo):

A crudele genus nec fidum femina nomen!
A pereat, didicit fallere si qua virum.

Sed flecto poterit: mens est mutabilis illis. (*Corpus Tibullianum* III, 4).

²⁷⁴ Chevalier consigna la imitación de este verso por Balbuena, aportando el verso latino (Chevalier, *op. cit.*, p. 379).

Lo que ocurre también al llegar a la penúltima estancia del libro IX, cuando se nos informa de que:

un largo trecho por el valle umbroso
entre ciega espesura van errando (*Ber.* IX, 239)

Palabras con las que se describe el cabalgar de Ferraguto, en las que vuelve a sonar el mismo verso y en las que la preposición “por” completa la conexión:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram (*Aen.* VI, 268)

UN AMANECER MITOLÓGICO

Ya apuntábamos en el capítulo introductorio que María Rosa Lida de Malkiel se hace eco de algunos amaneceres del poema de Balbuena²⁷⁵.

Señala Vicente Cristóbal la tendencia virgiliana a presentar la figura del amanecer introducida por el adverbio temporal latino *iam*²⁷⁶. No es éste el proceder habitual de Balbuena en el *Bernardo* pero sí lo hace primero en este amanecer, contenido en el marco de un sueño de Ferraguto, elaborado a base de precisiones geográficas y con referencia al carro del sol:

Ya en esto el carro de la luz, volcando
el oro y rosicler del horizonte,
sus argentadas crústulas bañando
de ámbar, bajaba a la raíz del monte,
las blancas playas del Japón buscando
que en las de España aguardan se trasmonte,
para hacer de barniz aquella esfera
el nácar de su aurora y luz primera. (*Ber.* V, 171)

Y también esta otra referencia al alba que se vale del mismo adverbio para marcar el instante crítico –y punto de inflexión– de la aparición de la luz en el pasaje de la escapada nocturna de Serpilo y Celedón:

Ya, dice, oh gran Serpilo, hace el alba
al día y a esta dormida gente salva (*Ber.* VIII, 185)

²⁷⁵ Recoge la estudiosa concretamente los amaneceres de *Ber.* VI, 134, *Ber.* VII, 32, *Ber.* XI, 74, *Ber.* XVIII, 89, *Ber.* XXI, 142, *Ber.* XXIII, 75 y *Ber.* XXIV, 4 (ver. *La tradición clásica en España*, pp. 144-145).

²⁷⁶ «...el virgilianismo consistente en comenzar la presentación de la hora del día por el adverbio «ya» (*Aen.* III 521, IV 584, VI 536, VII 25 y IX 459)...» (Vicente Cristóbal, “De la *Eneida* a la *Araucana*”, p. 98).

LA ANTIGUA SELVA

Garilo se dirige, para reunirse con su amada Gila, a un lugar de resonancias clásicas, un auténtico *locus amoenus*²⁷⁷:

Del fértil Tarno en la ribera amena
con cierta selva antigua está guardada
una rústica cueva en que se suena
tener la primera agua su morada.
De verde orín y antiguas lamas llena,
vi una pendiente peña socavada,
adonde en fértil urna cristalina
el claro y fugitivo dios se inclina.

De selva antigua y húmeda alameda
en confusa espesura rodeada,
en rama y hoja el bosque así se enreda,
que el sol no halla a su frescura entrada²⁷⁸;
donde, vestido de amorosa seda,
de ovas verdes la frente coronada,
de las ninfas en medio en casto coro
el río enjuga sus cabellos de oro. (*Ber.* VI, 15-16)

²⁷⁷ Descripción que constituye en sí misma un homenaje a Garcilaso de la Vega y a su *Égloga* III. Las coincidencias léxicas entre las descripciones de *locus amoenus* que tejen respectivamente Balbuena y Garcilaso son claras:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la hierba y el oído.

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieron los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.
peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno. (Garcilaso, *Égloga* III, 8-9)

²⁷⁸ Esa espesura tal que no deja pasar los rayos del sol tiene origen homérico. Al final del canto V de la *Odisea*, cuando el héroe ha llegado al país de los feacios, se dirige hacia un bosque cercano a la costa. La espesura es grande:

τοὺς μὲν ἄρ' οὐτ' ἀνέμων διάη μένος ὕγρὸν ἀέντων,
οὐτε ποτ' ἥελιος φάεθων ἀκτῖσιν ἔβαλλεν,
οὐτ' ὄμβρος περᾶσκε διαμπερές ὥς ἄρα πυκνοὶ
ἀλλήλοισιν ἔφυν ἐπαμοιβαδῖς (*Odisea* V, 478-481)
“Ni aun el húmedo soplo del viento pasaba entre ambos,
y tampoco pasaban los rayos del sol esplendente,
ni llegaba a pasarlos la lluvia, tal era su fronda
y crecían tan entrelazados.”

Y donde esa doble “selva antigua” rememora otro conocido verso virgiliano del descenso enéidico a los infiernos:

itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum (*Aen.* VI, 179)

Eco del bosque antiguo que vuelve a aparecer en el libro XI cuando se describe un jardín coronado por un antiguo bosquecillo:

un real jardín en el palacio había
de un bosque espeso antiguo coronado
que de regalo y muro le servía,
a los caseros dioses dedicado. (*Ber.* XI, 88)

BERNARDO Y ORIMANDRO LLEGAN A UNA ISLA DESCONOCIDA

El bajel en el que navegan el rey Orimandro y Bernardo echa el ancla cerca de la playa, en una isla donde pretenden curar al persa de sus heridas:

de la áncora mordaz el corvo diente
firme agarró por el arena blanda (*Ber.* VI, 82)

Anclaje que rememora el momento en que la nave de Eneas hacía lo propio en las costas de Cumas:

tum dente tenaci
ancora fundabat nauis et litora curuae
praetexunt puppes. (*Aen.* VI, 4-6)

Bernardo, recién desembarcado, ve venir a un hombre:

un hombre vio venir por la encubierta
que al sol hacía el páramo sombrío,
flaco, mustio, sin tez, la color muerta (*Ber.* VI, 84)

Descripción que puede querer recordar en su delgadez a la del Caronte del canto VI de la *Eneida* pero también –y con mayor sentido argumental– a la aparición y dibujo del griego Aqueménides, el compañero de Ulises que quedó abandonado en la isla de los cíclopes y que fue encontrado por Eneas en *Eneida* III.

Bernardo pregunta al desconocido por los detalles y la situación de la tierra a la que han arribado:

y humilde el español pidió al isleño,
si lo sabe, le diga de la gente
de aquella isla florida y de su dueño,
si es desierta o poblada (*Ber.* VI, 85)

Son las esperables preguntas de la llegada a tierra desconocida, que se asemejan a las de la llegada de Eneas a Cartago (aunque él aún lo desconocía):

At pius Aeneas per noctem plurima uoluens,
ut primum lux alma data est, exire locosque
explorare nouos, quas uento accesserit oras,
qui teneant (nam inculta uidet), hominesne feraene
quaerere constituit (*Aen.* I, 305-309)

El desconocido cura a los heridos a pesar de que el rey persa llevaba en su barco al médico Eleno, quien había corrido mundo cual los primeros fundadores de Roma:

más erres tuvo al grado y más errores
que Roma y sus primeros fundadores (*Ber.* VI, 92)

La alusión en principio puede parecer referida a Rómulo y Remo pero creemos que se refiere a Eneas, siendo en ese caso el término “errores” un calco latinizante sinónimo de “viajes”.

EL CABALLO CLARIÓN

Ferraguto escucha atentamente la historia del brioso caballo Clarión, que es comparado con el famoso Cílaro de Pólux:

No fue su igual el Cílaro famoso
que de Pólux domó el doblado hierro,
ni del viejo Saturno en más brioso
cuerpo los duros miembros ciñó un hierro
cuando el cuello arrugado y espantoso
con nueva y gruesa clin erizó el cerro
y con relinchos de su pecho indinos
del monte Pelión asombró los pinos. (*Ber.* VII, 66)

Tratándose de versos sobre asunto equino, era esperable alguna referencia a las *Geórgicas* de Virgilio²⁷⁹. Y efectivamente, no hay duda de que Balbuena se inspira en:

Talis Amyclaei domitus Pollucis habenis
Cyllarus et, quorum Grai meminere poetae,
Martis equi biuges et magni currus Achilli.
Talis et ipse iubam ceruice effundit equine
coniugis aduentu pernix Saturnus, et altum
Pelion hinnitu fugiens impleuit acuto. (*Georg.* III, 89-94)

De ellos se extrae la referencia al mítico Cílaro, el caballo de Pólux, y también a Saturno, quien, tras haber tenido amores con Filira, se transformó en caballo con el fin de huir de la vigilancia de su esposa Rea, y salió relinchando por entre las cumbres del monte Pelión.

²⁷⁹ También Claudiano ofrece una lista de caballos que obedecerían con gusto a Honorio (*IV Cons.* 590-600), pero dicha lista no es fuente para Balbuena.

DESCRIPCIÓN DE PANCAYA

Los dedos de la bruja Arleta, en su faceta de la bella joven que va a seducir a Ferraguto, son descritos como más perfectos que los de una ebúrnea Venus. Y su fino aroma no lo alcanzaría ni la semilegendaria tierra de Pancaya:

No hay Pancaya con todas sus aromas
que olor más fino que sus pechos eche,
ni Venus de marfil ni de oro indiano
con dedos más bien hechos que su mano. (*Ber.* VII, 110)

La tierra fabulosa de Pancaya²⁸⁰ (o Panquea) era citada por Virgilio en las *laudes Italiae* de *Geórgicas* como paradigma de los fragantes aromas²⁸¹:

Sed neque Medorum siluae, ditissima terra,
nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus
laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi
totaque turiferis Panchaia pinguis harenis. (*Georg.* II, 136-139)

No albergamos duda de la dependencia virgiliana puesto que la correspondencia léxica con el texto de *Geórgicas* es muy abundante y porque se trata en ambos casos de una comparación²⁸². Además observamos que está reciente, en la aparición del caballo Clarión en *Ber.* VII, 66, otro eco de la misma obra, como acabamos de comprobar en el apartado anterior.

EL CORVO ARADO

La relación de capitanes del ejército cristiano español ocupa la primera parte del libro VIII y está repleta de referencias al mundo grecolatino. La gente comandada por Aldiger es ducha en la guerra y en el corvo arado:

Su gente, siempre a guerras inclinada

²⁸⁰ Según Bartolomé Segura Ramos (en la nota 95 a su traducción de las *Geórgicas*) la Pancaya se encontraba en Arabia. Pancaya es también la isla del Océano Índico donde Evémero encontró la inscripción de agradecimiento a los reyes Urano, Cronos y Zeus, y que dio origen a su teoría religiosa desmitificadora. (V. también la edición de *Metamorfosis* de Ovidio de A. Ruiz de Elvira, vol. II, p. 237, nota 123).

²⁸¹ También en Ovidio (en Pancaya se desarrolla la terrible historia de Mirra y su conversión en el árbol del mismo nombre) aunque sin la misma conexión léxica:

sit diues amomo,
cinnamaque costumque suum sudataque ligno
tura ferat floresque alios Panchaia tellus,
dum ferat et myrrham (*Met.* X, 307-210)

Y también en Claudiano también, al describir los territorios que conquistarán los futuros emperadores, por a la sazón niños, Arcadio y Honorio:

Indus ebur, ramos Panchaia, vellera Seres. (*III cons.*, 211)

Como también en las elegías de Lígdamo del *Corpus Tibullianum* encontramos la referencia a los productos de la opulenta Pancaya:

illic quas mittit diues Panchaia merces
Eoique Arabes, diues et Assyria
et nostri memores lacrimae fundantur eodem. (*Corpus Tibullianum* III, 2)

²⁸² Sin embargo Balbuena yerra en la referencia del verso que transcribe en la *Carta al arcadiano* (*Georg.* II, 139) pues lo cita como enéidico. Van Horne corrige (*Grandeza mexicana*, p. 47, nota 65).

y puesta al enemigo por frontera,
con corvo arado y con luciente espada
a un tiempo abre del surco la carrera (*Ber.* VIII, 40)

Sintagma que encontramos en las *Geórgicas* de Virgilio:

cum finibus illis
agricola incuruo terram molitus aratro
exesa inueniet (*Georg.* I, 493-495)

Y también en el segundo libro:

agricola incuruo terram dimouit aratro (*Georg.* II, 513)

LAS DOS PUERTAS DEL SUEÑO

Bernardo vive una espectacular aventura en el interior de una cueva, episodio que contiene ecos de la inmortal bajada a los infiernos de la *Eneida* en el canto VI.

Todo lo vivido le pareció un sueño:

Tuvo por sueño todo lo pasado,
sus temores riendo y su recelo (*Ber.* IX, 96)

Abre el héroe una puerta de marfil:

abrió una puerta de marfil grabado (*Ber.* IX, 96)

Y sale por ella:

mas ya saliendo por la ebúrnea puerta
tras el sabroso fin del dulce engaño,
un nuevo mundo vio (*Ber.* IX, 98)

Episodio que recoge la tradición clásica, recogida por Virgilio y por otros²⁸³, de las puertas de los sueños. Por la puerta de cuerno salía los sueños verdaderos y por la de marfil los falsos:

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes. (*Aen.* VI, 893-896)

Ya en el libro XIV Bernardo se vuelve a adentrar en una cueva misteriosa, que en este caso resultará ser la morada de la diosa Temis²⁸⁴, donde encuentra dos puertas:

²⁸³ Cf. Claudiano: inrita nec falsum somnia misit ebur (*VI Cons.*, praef. 22).

²⁸⁴ También en otro de sus poemas, Claudiano, pudo encontrarse Balbuena la referencia a Temis, y más concretamente a “la cueva de Temis”, cuando en ella se reúnen los dioses tras la muerte de la serpiente Pitón: auditoque procul Musarum carmine dulci / ad Themidis coeunt antra severa dei. (*Ruf.* I, 13-14).

dos bellas puertas en el muro externo
la una de marfil, la otra de cuerno (*Ber.* XIV, 153)

Puertas de nuevo inspiradas en las que encuentra Eneas en el momento de su salida del inframundo, completándose aquí otras referencias:

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto (*Aen.* VI, 893-895)

Cuando Bernardo sale por fin de la cueva de Temis se encuentra en la falda del monte Parnaso:

Conoció por las señas el Parnaso
de dos puntas que buscan las estrellas (*Ber.* XVII, 35)

Y reaparecen en este punto la virgiliana puerta de marfil y la falsedad del engaño, ya presentes en la cueva de Temis, cuando advierte Bernardo que de dicha puerta salen los seres hostiles que han bebido de la taza del engaño:

Los monstruos, digo, que la ebúrnea puerta
de aquellos valles lóbregos vomita,
cuya escuadra, con trápala y reyerta,
cercada va de confusión y grita,
en extraños velajes descubierta
la vana inclinación a que la incita
el brutal gusto del brebaje extraño
de la dorada taza del engaño. (*Ber.* XVII, 36)

Y que, como en el caso del libro IX, y por vez tercera en el *Bernardo*, tienen correlato en los mismos versos enéidicos:

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes. (*Aen.* VI, 893-896)

LAS QUEJAS DE ORIMANDRO

La historia de la doncella Dulcia y sus paralelismos con Meleagro se tratarán con la profundidad que merecen en el capítulo correspondiente a Ovidio, de quien es voluntario deudor Balbuena en dichas líneas. Pero en estos versos, al inicio de la escena, cuando el rey persa Orimandro acrecienta las ganas de saber las causas y los pormenores de las cuitas de Dulcia, se aprecia un aroma épico virgiliano:

¿Querrás saber adónde hallaron fuente
los males que han a Creta perseguido?
¿Qué furor los crió, qué rabia ardiente?
¿A qué deidad en ella se ha ofendido? (*Ber.* XI, 83)

Que no pueden dejar de recordar al ya citado:

Quo numine laeso (*Aen.* I, 8)

Y también a:

Tantaene animis caelestibus irae? (*Aen.* I, 11)

ORLANDO LANZA PEDAZOS DE ALMENAS

Orlando lanzando furioso desde la torre trozos de almenas a Garilo que se escapa (*Ber.* XI)²⁸⁵:

muros envía, torres y tejados,
los hombros encogieron y las cejas,
y el torreón, con sus mármoles labrados,
con las molduras todavía parejas,
así se vía entre árboles plantado,
que nacer parecía de aquel prado. (*Ber.* XII, 7)

Al tratarse de una huida, recuerda al Polifemo virgiliano tratando de alcanzar a Eneas que escapa por mar²⁸⁶. Pero también, aunque no se trate de pedazos de almenas, al artesonado de los techos que lanzaban los troyanos desesperados a los griegos invasores cuando éstos asaltaban el palacio de Príamo:

Dardanidae contra turris ac tota domorum
culmina conuellunt; his se, quando ultima cernunt
extrema iam in morte parant defendere telis,
auratasque trabes, ueterum decora alta parentum,
deoluunt; (*Aen.* II, 445-449)

SACRA AVRI FAMES

La visión de sus hombres convertidos en oro empuja a Orlando a la siguiente exclamación acerca del gusto de los mismos por el oro:

¡Oh cómo el interés del oro estraga
al alma el gusto, al cuerpo los sentidos! (*Ber.* XII, 20)

Palabras que recogen con vigor aquellas otras que pronunciaba Eneas cuando conocía horrorizado cuál había sido el destino del joven Polidoro, asesinado por la codicia del rey tracio Polimnéstor²⁸⁷:

²⁸⁵ Otra escena semejante es aquella en que el propio Polifemo, arrancando un trozo de monte, se lo arroja a Acis, en este caso alcanzándole:

insequitur Cyclops partemque e monte reuulsam
mittit, et extremus quamuis peruenit ad illum
angulus e saxo, totum tamen obruit Acin (*Met.* XIII, 882-884).

²⁸⁶ Y también nos recuerda al Polifemo de Ovidio lanzando piedras a Ulises (*Met.* XIV, 183) y, como hemos visto en el capítulo dedicado a Homero, a Ulises en el mismo trance (*Odisea* IX, 480-486).

²⁸⁷ También en Propertio los estragos del oro y la avaricia:
aurum omnes victa iam pietate colunt

quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames! (*Aen.* III, 56)

El destino de Polidoro reaparecerá con mayor amplitud, como veremos, en el libro XXIII del *Bernardo*.

VIRGILIO EN LAS TORMENTAS

En medio de la tormenta que sufre el encolerizado Morgante, emerge de las aguas, como en la tormenta del canto I de la *Eneida*, la figura de Neptuno soberano, en este caso terriblemente irritado porque el gigante corso le desprecia y no le teme:

Rompió ya de una vez Neptuno el freno
y a las turbias estrellas se levanta,
corrido en ver que de su ondoso seno
la furia al mundo, y no a un gigante, espanta
y el frío soplo, de tormentas lleno,
las velas hiere con braveza tanta
que es su hinchada soberbia semejante
al ciego error del bárbaro Morgante. (*Ber.* XIII, 51)

Se completa la tradición clásica del fragmento con esta imagen tomada de nuevo de la tormenta inicial de la *Eneida*:

seis días anduvo sin ningún sentido
tras varias experiencias de fortuna,
ya entre las crespas olas sumergido,
ya por la humilde arena, ya en la luna (*Ber.* XIII, 52)

Tan semejante a:

Hi summo in fluctu pendent; his unda deshiscens
terram inter fluctus aperit (*Aen.* I, 106-107)

Imagen esta de la nave que sube y baja que ya había utilizado Balbuena en la tormenta que precede a la llegada de Orimandro a tierra (libro XI). Vemos que, como en aquella ocasión, Balbuena incluye también ahora el sustantivo “fortuna” jugando con su acepción latina de “tormenta”.

La tormenta que se desata cuando Bernardo llega al lugar del mar en el que se encuentra Morgante ha sido comentada en el capítulo dedicado a Homero por sus elementos odiseicos. Pero también recuerda a Virgilio:

pero qué aprovecha

auro pulsa fides, auro venalia iura,
aurum lex sequitur, mox sine lege pudor. (*Propercio* III, 13)
Junto con la alusión explícita a Polidoro:
Te scelus accepto Thracis Polymnestoris auro
nutrit in hospitio non, Polydore, pio. (*Propercio* III, 13).

si el cielo se turbó de polo a polo (*Ber.* XIII, 140)

Que contiene la palabra “polo”, en singular doblado, presente, en plural, en la citada tormenta inicial de la *Eneida*:

intonuere poli et crebris micat ignibus aether (*Aen.* I, 90)

O en las cuerdas de la nave tensadas por el viento:

Ciérrase el aire de una nube oscura
y en las tirantes cuerdas brama el viento (*Ber.* XIII, 141)

Que parece rememorar las jarcias de la nave de Eneas:

insequitur clamorque uirum stridorque rudentum (*Aen.* I, 87)

O como cuando una ola golpea el costado del barco:

cuando en el austro un negro torbellino
la triste nao acometió de lado (*Ber.* XIII, 170)

Que es el mismo golpe que sufre la nave virgiliana²⁸⁸:

tum prora auertit et undis
dat latus (*Aen.* I, 104-105)

LOS VIAJES DE ENEAS

La criada Olfa refiere con detalles el viaje de su ama Arcangélica, la hija de Angélica y Marte, por los mares de Asia:

Dejamos ambos Liquios a la izquierda
y a la diestra la costa de Chincheo,
dando al camino y la congoja cuerda
hasta la alta Camboja y el Burneo.
A Gilolo de lejos se me acuerda
que vimos y, en bellísimo rodeo,
las Malucas vistiendo con sus flores
los aires de aromáticos olores. (*Ber.* XIV, 47)

Lo hace en primera persona del plural, como contaba Eneas a Dido su propio viaje por Grecia en el canto III de la *Eneida*:

linquimus Ortygiae portus pelagoque uolamus
bacchatamque iugis Naxon uiridemque Donusam,
Olearon niueamque Paron sparsasque per aequor
Cycladas, et crebris legimus freta concita terris. (*Aen.* III, 124-127)

²⁸⁸ Y también la nave de Ceix en las *Metamorfosis* de Ovidio: «saepe dat ingentem fluctu latus ista fragorem» (*Met.* XI, 507).

Y también en este otro verso, ya en tercera persona:

deja a la izquierda el norte y sus alturas (*Ber.* XIV, 98)

También en el periplo del barco volador de Malgesí se observa algún eco virgiliano. El barco vuela alto y se dirige hacia la luna²⁸⁹. Se compara el trayecto con el de unos navegantes que bordean las múltiples y diversas islas griegas:

Así a los que, huyendo las riberas
de la bárbara Peuces, si el camino
toman, dejando el Ponto y sus laderas,
a ver de Quío el regalado vino,
las Cícladas les van naciendo enteras
por el golfo a su estrecho más vecino.
Allí Scirno, allí Lesbos, allá Amato
y el Naxo, puerto de un amante ingrato. (*Ber.* XVII, 2)

La isla de Naxo conservaba el recuerdo de Ariadna abandonada por Teseo. Dos nombres coinciden con el viaje de Eneas:

linquimus Ortygiae portus pelagoque uolamus
bacchatamque iugis Naxon uiridemque Donusam,
Oleoron niueamque Paron sparsasque per aequor
Cycladas, et crebris legimus freta concita terris (*Aen.* III, 124-127)

LAS GOLONDRINAS Y TEREIO

En el interior de la cueva de Temis unos hombres salen de un pozo. De ellos dice el poeta que son más numerosos que las golondrinas que emigran en abril a España o a Tracia provenientes del sur:

ni por el fresco abril más apiñadas
aves de África a España vuelven locas
a cantar los agravios de Tereo
o a Tracia a oír la música de Orfeo (*Ber.* XIV, 158)

La presencia de las golondrinas viene acompañada por la alusión a Tereo, el rey tracio que violó a Filomela, la hermana de Procne, quien, tras vengarse de Tereo, acabó convertida en golondrina (en rui señor en las versiones latinas)²⁹⁰. La aparición del

²⁸⁹ Ya Luciano de Samósata había escrito su *Viaje a la luna* (inserto en su *Historia verdadera*) en el s. II p.C. En el propio *Orlando furioso* Ariosto hace viajar hasta la luna a Astolfo en un carro conducido por un hipogrifo. El humanista conquense Juan de Maldonado publicó en 1541 su *Somnium*, algunos de cuyos contenidos son semejantes a los del viaje aéreo de Bernardo de Balbuena, incluido un viaje astral con aproximación a la Luna. Poco después de la publicación de el *Bernardo* el sacerdote Francis Godwin dio a luz en Inglaterra su novela *El hombre en la luna* (*The man in the Moone*, 1638) en la que el protagonista Domingo Gonsales, un naufrago español en la isla de Santa Elena, fabrica un carro volador tirado por gansos con el que asciende hasta la Luna. No pasan muchos años hasta que el filósofo y poeta francés Cyrano de Bergerac describe siete formas diferentes de llegar a la Luna en su novela póstuma *Viaje a la Luna* (1650).

²⁹⁰ La historia que llama Balbuena “los agravios de Tereo” la canta con profusión de detalles Ovidio (*Met.* VI, 424-674).

nombre de Tracia viene acompañada de la alusión al ilustre cantor Orfeo, oriundo de allí. Y los cuatro versos mostrados contienen dos elementos: los agravios de Tereo, o sea implícitamente el personaje de Filomela (*Georg.* IV, 511-515) y la figura de Orfeo. Y precisamente a Filomela la encontramos citada en la historia de Orfeo al final de las *Geórgicas*. Si sumamos a esto el hecho de que pocos versos antes Virgilio ha utilizado las bandadas de aves en un símil, no creemos descabellado pensar que Balbuena podía tener presente en esos momentos el final de las *Geórgicas*:

quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber (*Georg.* IV, 473-474)

LA DIOSA TEMIS COMO SIBILA

En este mismo episodio de la cueva de Temis los hombres que salen del pozo se convierten en bestias:

Quien en león, en tigre, en oso, en pardo,
en crocodilo, en topo, en sierpe, en oso,
quien en fiero avestruz, quien en gallardo
pavón, quien en cabrón, quien en raposo,
uno en ligero ciervo, otro en buey tardo,
otro en torpe jumento perezoso,
y en otras espantosas formas fieras
de esfinges, hidrias, scilas y quimeras. (*Ber.* XIV, 160)

Momento que aprovecha Balbuena para citar a Circe y la conversión en animales de los compañeros de Ulises:

Así de Circe el encantado vaso
un tiempo a Italia dio animales nuevos
cuando al pisar las playas del ocaso
de Grecia trajo Ulises cien mancebos
a quien, en cuerpo horrible y bulto escaso,
el Lacio, entre sus flores y renuevos,
brutos establos dio y albergue inmundo
para escarmiento y confusión del mundo. (*Ber.* XIV, 161)

Cabe la posibilidad de que Balbuena tenga en la cabeza en este punto la tradición posthomérica recogida por Dante²⁹¹ en el vigésimo sexto canto de su *Infierno*, el conocido como “canto de Ulises”, cuya parte final narra el último viaje del héroe y sus compañeros, quienes acabarán sus días encaminándose hacia el occidente y tratando fatalmente de cruzar más allá de las Columnas de Hércules.

Al final del libro la propia diosa Temis se presenta ante Bernardo con estas palabras:

la diosa Temis, norte verdadero

²⁹¹ Cf. *Divina Comedia, Infierno*, XXVI, 90-142. Sobre los pormenores del Ulises dantesco ha escrito Carlos López Cortezo dos artículos: “Acerca de la ignorancia “homérica” de Dante y el retorno de Ulises a Ítaca (*Id.* XXVI, 92-142)” y “El Ulises de Dante y el de Homero”. El autor sostiene que Dante enmienda conscientemente a Homero para ofrecer al lector un posible final distinto para Odiseo.

del mundo soy y la segura guía
que con prudencia reglo el mortal gusto
para saber pedir y amar lo justo. (*Ber.* XIV, 168)

A continuación la diosa le explica que ella tiene su origen en Urano y Gea y que es esencial en la creación de hombres, con alusión a la función creadora del titán Prometeo:

Del cielo y de la tierra fui engendrada
y, por bien de mi madre, quedé en ella
en guarda de la luz que, aquí encerrada,
cual ves conservo en esta poma bella.
Del que asombra en el Cáucaso robada
de un rayo fue de la mayor estrella
para dar vida y almas celestiales
a hombres de barro y bultos materiales. (*Ber.* XIV, 169)

Su antigua función oracular, hoy (en los tiempos medievales de Bernardo) ya ha quedado caduca:

Fui en otro tiempo oráculo del mundo
mas ya mi casa y templo está olvidado
y yo, huyendo de él, a lo profundo
de esta gruta su altar he retirado (*Ber.* XIV, 170)

Dedicándose Temis en los tiempos en que la encuentra Bernardo del Carpio a poner a prueba al ignorante vulgo humano:

y aquí encerrada, desde aquí confundo
con mi presencia el vulgo desgraciado
y el ignorante enjambre, que estas cuevas
y aquella taza dan figuras nuevas. (*Ber.* XIV, 170)

Balbuena dibuja a su Temis sobre la figura clásica de la diosa griega hija de Gea y Urano, quien heredó de su madre la virtud oracular²⁹². Pero no hay duda de que, en su acompañamiento de Bernardo en el viaje místico que se dispone a realizar, esta Temis es también en parte fruto de la Sibila virgiliana. Además, a esta presencia de Circe, que se asocia a la *nekyia* de Ulises, se le suma la de Temis como diosa que guía a *Bernardo* al mundo de ultratumba.

JÚPITER EN EL MITO DE LAS EDADES

En el marco de las aventuras del alquimista Arnaldo de Espurg, que se afana en su búsqueda de la piedra filosofal, tiene lugar la presentación del clásico mito de las edades. En un determinado momento interviene Arnaldo asegurando que el propio Júpiter deseaba gobernar el mundo en solitario:

²⁹² A la diosa Temis la encontramos también en otro episodio de Ovidio haciendo predicciones (*Met.* IX, 403-417). También es citada por Lucano (*Phars.* V, 81), como quedará consignado en el capítulo correspondiente, así como en la ya mentada cita de Claudiano (*Ruf.* I, 13-14).

Hasta que ya el dios Júpiter, cansado
de reinar con su padre, quiso un día
para sí todo el reino, que el dorado
cetro gózase mal en compañía. (*Ber.* XV, 112)

Versos coincidentes en algunos de sus elementos con estos otros que en *Geórgicas* describían el ascenso de Júpiter al poder derrocando a Saturno:

ante etiam sceptrum Dictaei regis et ante
impia quam caesis gens est epulata iuuenis,
aureus hanc uitam in terris Saturnus agebat. (*Georg.* II, 536-538)

EL ETNA Y ENCÉLADO

Desde el barco volador se avista la isla de Sicilia y, en ella, el Etna nevado que ruge por dentro:

Es el asiento de Etna peñascoso,
de llamas y de nieve incorporado,
cuyas masas de fuego monstruoso
el cielo tienen con hollín tiznado
y, lanzando del vientre caluroso
derretidos peñascos y, nevado
con la ceniza el campo aborrecible,
el pecho hierve en hueco estruendo horrible. (*Ber.* XVI, 15)

Si ésta es la visión que del Etna nos ofrece Malgesí, ésta es la de Eneas en las palabras que dirige a Dido pertenecientes a su larga relación del tercer canto de la *Eneida*:

sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,
interdumque atram prorumpit ad aethera nubem
turbine fumentem piceo et candente fauilla,
attollitque globos flammarum et sidera lambit;
interdum scopulos auulsaque uiscera montis
erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo. (*Aen.* III, 571-577)

Es cierto que el caudal de vocabulario coincidente es perfectamente esperable por pura poligénesis, pues es el que inevitablemente se habría de escoger a la hora de describir un volcán y sus efectos; pero la fuente se hace diáfana cuando seguimos leyendo y contemplamos el fragmento que sigue, donde se destaca precisamente la peculiaridad del Etna como volcán. En el interior del monte está enterrado el fabuloso gigante Encélado, cuyos efectos se dejan sentir en la tierra y en el mar²⁹³:

²⁹³ Se trata del primero de los dos ejemplos que aportaba Alberto Lista en su discurso, sobre el virgilianismo de los versos de Balbuena. Reproducimos aquí, como haremos con el segundo de ellos en este mismo capítulo, su elogioso comentario, en el que ve a Balbuena superior a Virgilio en algún punto: «Véase con cuánta libertad varía en la imitación las imágenes del original, sustituyendo otras suyas, no inferiores en belleza, y algunas tal vez superiores: así me parece la de atribuir el trastorno de la tierra cercana no a que el gigante se vuelve de un lado a otro, como dice Virgilio, sino al anhelar sonante de su pecho, imagen, a mi ver, más noble que la del poeta latino».

Es fama que de un rayo poderoso
en aquellas cavernas soterrado
está el gigante Encélado espantoso,
de todo el monte altísimo cargado,
del pecho resoplando caluroso
fuego, humo y azufre quemado
y, al anhelar del pecho que rehíerve,
la tierra tiembla entorno y el mar hierve. (*Ber.* XVI, 16)

Y esto Virgilio de Encélado, cuyos efectos se dejan sentir en las tierras y en el cielo²⁹⁴:

fama est Enceladi semustum fulmine corpus
urgeri mole hac, ingentemque insuper Aetnam
impositam ruptis flammas exspirare caminis,
et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem
murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo. (*Aen.* III, 578-582)

Y así, ya no cabe dudar de la intención de Balbuena de hermanar su Encélado con el de Virgilio²⁹⁵, como tampoco, consiguientemente, del parentesco de ambos Etnas²⁹⁶.

BALBUENA, NUEVO VIRGILIO

Cuando desde el barco volador de Malgesí se avista la ciudad de Mantua, Balbuena dedica este recuerdo al poeta Virgilio:

allí está Mantua y Andes, la primera
entre tierras y gentes celebradas,
donde nació la fuente de quien mana
la alta facundia y la elocuencia humana. (*Ber.* XVI, 32)

Resultándonos en ella el término “fuente” especialmente significativo. Según se deduce de las prolijas *laudes* que le tributa Balbuena en el libro XVI, España es pródiga en

²⁹⁴ Balbuena ya ha hecho uso de esta figura mitológica en una ocasión anterior, cuando comparaba la fragorosa lucha del caballero Ferraguto y el gigante Bramante con la de Júpiter contra el propio Encélado:

No en ademán más vivo y más gallardo
Júpiter sobre Encélado levanta
la altiva diestra cuyo ardiente dardo
a todo el mundo y no al gigante espanta,
cuando el Etna encendido a su resguardo
desde la cumbre tiembla hasta la planta (*Ber.* X, 108)

²⁹⁵ Chevalier lo consigna y aporta los versos correspondientes (Chevalier, *op. cit.*, p. 379).

²⁹⁶ No está de más recordar que, aunque sin acabar de desarrollarse, la escena está también en Lucano, otro épico al que conoce y sigue Balbuena, quien hacía resonar al Etna en el interior de dos símiles. Primero con el monstruoso Tifeo dentro del volcán:

ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam
undat apex, Campana fremens ceu saxa uaporat
conditus Inarimes aeterna mole Typhoeus. (*Phars.* V, 99-101).

Y después, con el mismo Encélado de Virgilio y Balbuena, en:

Non sic Hennaëis habitans in uallibus horret
Enceladum spirante Noto, cum tota cauernas
egerit et torrens in campos defluit Aetna (*Phars.* VI, 293-295).

todos los bienes de la naturaleza pero adolece de un cantor de sus glorias, o sea, un Virgilio o un Homero:

¡oh venturosa España si tuvieras
de tus Eneas un Marón segundo
o a tus nuevos Aquiles un Homero
cuán poca envidia hubieran del primero! (*Ber.* XVI, 72)

Así que no es de extrañar que la idea haya llegado, en el largo transcurrir del poema, poco después de aludir Balbuena a Mantua y a su Virgilio como fuente de facundia y elocuencia (en *Ber.* XVI, 32).

TU REGERE IMPERIO

En el recorrido visual por España desde el barco volador, Balbuena presenta su tierra como una potencia más amable en sus poderes que la propia Roma. Roma se mostró en su día altiva gobernando el mundo:

precióse Roma y tuvo por grandeza
dar césares al ancho mundo, en paga
que al oro, plata, perlas y riqueza
que le tributa y pecha satisfaga.
Y, arrogante y soberbia en ser cabeza,
su misma vanagloria le empalaga
trayendo en ella por blasón altivo:
“césares doy si lo demás recibo”. (*Ber.* XVI, 74)

Idea que recuerda, aunque por el momento de lejos y con intenciones claramente diferentes, a:

tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem (*Aen.* VI, 851-852)

Pero el recuerdo de estos conocidos versos regresa con fuerza poco después cuando Malgesí-Balbuena constata entristecido el cambio del viejo nombre del río Betis, ahora por desgracia arabizado:

Primero se llamó Betis y ahora
Guadalquivir a su pesar se llama,
que el moro pueblo que en sus campos mora
creció su nombre y decreció su fama
y, con la misma infancia que desdora
su voz, el resto de Castilla infama.
Castilla, cuyo reino y cuyos reyes
al mundo han de poner y quitar leyes. (*Ber.* XVI, 154)

Este alegato en contra de los efectos funestos de la expansión del Islam concluye con unos versos que ensalzan, saliendo al contraataque, el imprescindible papel civilizador y legislador de Castilla. Palabras que no pueden dejar de recordar una vez más, por el sentido y por sus vocablos, al alegato virgiliano en pro de Roma.

Y todavía una vez más nos reencontramos con la idea y con los mismos versos. Según informa el mago Tlascalán, los aztecas dominaron la laguna de Tlascala y fueron los encargados de dar leyes a los pueblos por ellos conquistados:

Rindió incultas naciones, que ninguna
fiel tributo negó a su rey potente
y él, en victorias y poder ufano,
leyes dio al nuevo mundo de su mano. (*Ber.* XIX, 8)

Lo que remite de nuevo al papel civilizador de un pueblo superior y legislador –ahora los aztecas– como es el que representa el modelo de la Roma de Virgilio y, pasando por ella, el de la España imperial de los siglos de oro. Palabras para las que habría que incorporar como fuente los vocablos referentes a la dominación contenidos en el siguiente verso de la misma secuencia:

parcere subiectis et debellare superbos. (*Aen.* VI, 583)

BERNARDO LUCHA CONTRA UNA TURBA

Tras salir de la cueva de Temis Bernardo emprende el ascenso por las cuestas del monte Parnaso. El héroe se enfrenta, en su particular anábasis, a una turba que le sale al encuentro, de la que se deshace con su acostumbrada bravura. Uno de los integrantes de dicha turba exhala su último aliento al partirle Bernardo el cerebro, y la herida exhala de manera tan notable que evoca los vientos que contra la flota de Eneas enviaba el dios Éolo en la *Eneida*:

a otro el cerebro le rompió de un tajo,
cuya herida exhaló más vano aliento
que contra Eneas sopló el señor del viento (*Ber.* XVII, 64)

En la estancia siguiente, los estragos que provoca Bernardo en sus enemigos producen efectos en forma de gritos semejantes a los que se oyen en el Aqueronte:

no de Aqueronte las nocturnas hijas,
cuando del mundo su rigor consigue
tiránica victoria, más espanto
los gritos causan de su horrible llanto. (*Ber.* XVII, 65)

Este tipo de alusiones mitológicas, sin otra intención que rememorar o sacar a colación a un héroe, es el mismo que suele utilizar Balbuena para el caso de los personajes homéricos, como hemos tenido la ocasión de comprobar en el capítulo correspondiente.

BERNARDO ASCIENDE AL PARNASO

El ascenso –iniciático y mágico, de emancipación y consagración– que emprende Bernardo del Carpio en el libro XVII tiene correlato otros héroes épicos, con la siguiente correspondencia de personajes:

Temis	→	Sibila	→	Circe
Apolo	→	Anquises	→	Tiresias
Bernardo	→	Eneas	→	Odiseo

Quedando establecida la secuencia temporal de la siguiente manera:

Homero (nequia) → Virgilio (catábasis) → Balbuena (anábasis)

Pasada la aventura, y tras ser comparado con Viriato, el leonés se echa a dormir:

Mas en tanto que al breve sueño un rato
del fiel cuidado afloja la memoria
el sucesor del español Viriato,
de su valor retrato y de su gloria,
quiero, por principal o por ornato,
al grave asunto de esta heroica historia
satisfacer a una pequeña duda
que cobrar podría lengua aunque esté muda. (*Ber.* XVII, 95)

En las tres estancias subsiguientes el poeta plantea la disquisición sobre si el viaje de Bernardo al Parnaso fue sueño o realidad:

Yo digo del furor del sueño extraño
que a Bernardo alteró la fantasía,
si fue mágico embuste o ciego engaño
que le antojaba ver lo que no vía,
si era fingido o verdadero el daño
que en los collados del Parnaso hacía
aquel monstruoso ejército de gente
rendida al golpe de su espada ardiente. (*Ber.* XVII, 96)

Parece que en principio apuesta por la falsedad, como en general tratándose de asuntos mitológicos:

Los más condenan por fingido el caso,
vana imaginación, sombras de viento,
que sucesos de Musas y Parnaso
más que historia y verdad parecen cuento.
¿Quién jamás vio la fuente de Pegaso?
¿Quién de Helicon supo el propio asiento?
Las Musas y su rubio presidente,
sueños de Homero, ¿quién los hizo gente? (*Ber.* XVII, 97)

Aunque el autor, de momento, no acaba de pronunciarse:

Sólo para quedar soñado es bueno

el cuento, dice el émulo envidioso,
y, bien que de alma y de doctrina lleno,
cansado en lo demás y sospechoso.
Yo ahora ni lo apruebo ni condeno,
o sea verdadero o fabuloso.
Lo siguiente es verdad, lo demás quede
a quien con discreción juzgarlo puede. (*Ber.* XVII, 98)

En el pasaje sobre la ambigüedad del sueño parece asomar la doctrina pitagórica presente en Virgilio (“de alma y de doctrina lleno”).

Pero Balbuena asegura que en tiempos del emperador Carlos se abrió la tumba de Bernardo del Carpio y en ella se halló un libro que contenía su verdadera historia²⁹⁷; y allí se mostraba que el sueño fue verdadero:

El sueño fue verdad y eslo sin duda
ser éste el no sabido fundamento
de que un plebeyo vulgo en lengua ruda
tantos groseros poemas siembre al viento. (*Ber.* XVII, 107)

GALEÓN PREÑADO

Bernardo embarca con la noble Crisalba y lo hace en un galeón que es obra del mítico Dédalo:

Un preñado galeón, de nuevo lleno
de aparato y riquísimo tesoro,
que Dédalo labró en un bosque ameno
lo más precioso dél de nácar y oro. (*Ber.* XVIII, 75)

Del concepto encontramos eco en el preñado caballo de Troya:

cum fatalis equus saltu super ardua uenit
Pergama et armatum peditem grauis attulit aluo (*Aen.* VI, 515-516)

Como también poco después al ver desde el galeón una barca en que parece ir Arcángélica, a la que ve el poeta “preñada de amor”:

la nao de velas y de amor preñada (*Ber.* XVIII, 81)

EL MAGO TLASCALÁN, CARONTE Y PROTEO

Los tripulantes del fabuloso barco volador se encuentran en tierras mexicanas con el mago Tlascalán²⁹⁸:

²⁹⁷ A este respecto opina Martín Zulaica que, a pesar de que este episodio responde al tópico del manuscrito encontrado, no es descartable que sea histórico. V. Martín Zulaica, “Tradición en innovación. El uso de las crónicas medievales y del romancero en el *Bernardo de Balbuena*”, p. 1014, nota 15.

²⁹⁸ Muchos años más tarde el novelista Pedro Antonio de Alarcón escribirá su relato *El amigo de la Muerte* (publicado en 1882 pero escrito en 1852), donde el protagonista, Gil Gil, emprende un fabuloso viaje aéreo en un carro de huesos humanos propiedad de su amiga la Muerte. Ambos amigos recorren

el calvo rostro como una ancha adarga,
la hórrida barba espesa cana y larga. (*Ber.* XVIII, 115)

Que tiene la canicie característica del Caronte virgiliano:

canities inculta iacet (*Aen.* VI, 300)

Y en el libro siguiente el mago será comparado con un célebre personaje virgiliano, el adivino Proteo:

Y él, viendo el siglo por venir patente,
de superiores luces alumbrado,
vuelto un Proteo mortal, hacía presente
del que escuchaba el venidero hado. (*Ber.* XIX, 2)

Con este mago Tlascalán nos reencontraremos en el capítulo en que trataremos las influencias de Lucano.

DOS VECES SIETE

Cuando Bernardo regresa, ya hacia la parte final del poema, a su España natal, se encuentra con la ninfa Iberia, ya conocida por el lector por su función de cantora de hechos pasados y futuros. Ella, fiel a su cometido oracular –bien sabe de ello el moro Ferraguto–, cuenta a Bernardo cómo, hace siglos, tropas del bando pompeyano que participaban en la guerra civil romana se ahogaron en el río Segre, cuyas aguas arrastraron sus armaduras hasta el Ebro, armas que ahora lucen en una sala de la cueva que habita Iberia junto al caudal de dicho río:

Ahogole el río Segre o su fortuna
dos veces siete cohortes de soldados
de española nobleza, que ninguna
sintió más limpia sangre en sus costados.
Y el corriente raudal, vuelto laguna,
infinitos sorbió timbres dorados
de estos mismos que ahora en esta sala
adorno dan con su aparato y gala. (*Ber.* XIX, 135)

Donde el número catorce viene expresado duplicando el siete, lo que no deja de recordar a aquel verso de Virgilio en el que se presentan las catorce ninfas con que Juno quería recompensar a Éolo por sus servicios²⁹⁹:

primero Europa para a continuación, como en Balbuena, tomar rumbo hacia América para acabar, en el caso de la obra decimonónica, dando una vuelta completa al orbe. En América los tripulantes avistan desde el carro ritos religiosos. No tenemos datos sobre si pudo Alarcón conocer la obra de Balbuena pero recordemos que en 1851 y 1852, justo cuando se escribió la novelita, se publicaron sendas ediciones del *Bernardo*, la de Rosell y la ilustrada de Gaspar y Roig.

²⁹⁹ Poco después reaparecerá la fórmula, que ahora requerirá de suma, para expresar “ciento veinte hijos”: «seis veces veinte valerosos hijos» (*Ber.* XIX, 199). Y aún hay otro ejemplo más de la expresión numérica latinizante: «diez veces quinientos la arrogante / escuadra daba al sol tintes dorados» (*Ber.* XXIII, 175).

sunt mihi bis septem praestanti corpore Nymphae (*Aen.* I, 71)

IMPOSIBLE NO LLORAR

En el contexto de una de las más líricas escenas de la obra, la llamada “dama llorosa” muere de amor sobre el cadáver de su amado, y a consolarla acude la doncella Olfa, a quien acompaña el propio Bernardo. Ni un cruel Nerón dejaría de estremecerse ante la escena, de modo que Bernardo y Olfa lloran a la par³⁰⁰:

Acudió por valerle la doncella
creyendo ser desmayo el de la muerte
y, hallándola sin vida, huyó de ella
asombrada de fe y amor tan fuerte.
¿Qué ojos habrá sin lágrimas en vella
aunque a verla el Nerón del mundo acierte?
Bernardo y su amorosa compañera
ambos lloran allí de una manera. (*Ber.* XX, 192)

Recuerdo tal vez de aquellos versos en que Eneas confesaba a Dido que era imposible abstenerse del llanto, como hacen aquí Bernardo y Olfa, al comprobar que el campo de Troya, tras diez largos años de asedio, ha quedado vacío de enemigos:

quis talia fando
Mirmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixi
temperet a lacrimis? (*Aen.* II, 6-8)

IMPROBE AMOR

El rey Ormindas, hombre maduro, se ha enamorado de la bella Zegrilda y le produce gran enojo saber que ella ama a otro hombre más joven, lo que saca al poeta estas palabras sobre los efectos del amor:

¿qué no alcanzará a saber quien ama? (*Ber.* XXIII, 45)

Que recuerdan a aquellas otras de Virgilio sobre la desesperación amorosa de la reina Dido:

improbe amor, quid non mortalia pectora cogis? (*Aen.* IV, 412)

EL RAMVS AVREVS

La honra de Zegrilda quedará asociada a la flor de cierto árbol y también a un ramo de oro:

Darnos ha el árbol de su alegre fruta
por tantos siglos antes no tocada
y la de mi honra, entre la yerba enjuta,

³⁰⁰ Obsérvese además el calco latinizante contenido en la expresión “de una manera”, equivalente, a través del significado latino de la palabra *una*, a “de una misma manera”.

del ramo de oro gozarás doblada (*Ber.* XXIII, 53)

Lo que la vuelve a asociar a Virgilio pues este ramo recuerda sin duda a aquel precioso *ramus aureus* que había de coger Eneas por indicación de la Sibila para adentrarse en el mundo subterráneo:

latet arbore opaca
aureus et foliis et lento uimine ramus (*Aen.* VI, 136-137)

POLIDORO

En el contexto del relato de los orígenes de la fundación de Granada del penúltimo libro del *Bernardo* nos encontramos con algunos paralelismos con la situación de Eneas en busca de un asentamiento estable para los troyanos fugitivos.

Un sabio adivino moribundo anima a Estordían, el hijo de Ormindas³⁰¹, a abandonar el país que por entonces habita:

Y, huye, me dijo, de la tierra odiosa,
que ya aquí el hado el reino y paz te niega
y, en procurar ciudad más venturosa,
al viento manso y a la mar te entrega,
y, de esa fruta de oro prodigiosa,
con una busca la espaciosa vega
del río que, volcando arenas de oro,
con el suyo igualare a tu tesoro. (*Ber.* XXIII, 64)

Los consejos del sabio recuerdan sobremanera a la profecía de Héleno en el canto III de la *Eneida*, cuando aconsejaba a Eneas dirigirse a Italia. Héleno hablaba a Eneas de un río, el Tíber y el sabio africano habla también de un río, en este caso cargado de oro. Las palabras son semejantes a las de la voz del desdichado Polidoro cuando animaba a Eneas, en el mismo canto III, a huir de la tierra odiosa de Tracia:

heu, fuge crudelis terras, fuge litus auarum (*Aen.* III, 44)

El adivino le recuerda a Estordían que en otro lugar tendrá un sitio seguro para asentarse:

allí tendrás alcázares y en ellos
reino seguro y próspero descanso (*Ber.* XXIII, 65)

Y Estordían, mostrando un ademán piadoso que cuadra mucho con el de Eneas, trata de atraerse el favor divino con sacrificios³⁰²:

³⁰¹ O bien Ormindas, dependiendo el nombre una vez más, como podemos comprobar en *Ber.* XXIII, 68, de los requerimientos puntuales de la métrica.

³⁰² Queremos aventurar, para este pasaje de la profecía, sendas propuestas de corrección textual. La primera de ellas atañe al primer endecasílabo de la estrofa XXIII, 64, donde todas las ediciones llevan «Y huye, me dijo, de la tierra odiosa», nosotros proponemos «Y huye, me dijo, la tierra odiosa». Y en segundo lugar, en el último verso de la estrofa XXIII, 66, donde las ediciones coinciden en la extraña construcción «los dioses intenté de hacer propicios», nosotros proponemos «los dioses intenté hacer

Junto a la playa un bosque espeso había
de grama todo y de arrayán cubierto
adonde, con humildes sacrificios,
los dioses intenté de hacer propicios (*Ber.* XXIII, 66)

Tras las palabras de Polidoro, el piadoso Eneas rendía los obligados honores a los dioses:

sic fatus meritos aris mactauit honores (*Aen.* III, 118)

O, en el mismo canto:

tum numina sancta precamur (*Aen.* III, 543)

Estordían se dispone, antes de partir, a levantar un altar. Golpea la piedra pero la piedra se resiste:

Sentados de la selva en lo más llano,
siete lucidas vi abultadas peñas
y, en la mayor de todas, de mi mano
hacer quise un altar entre las breñas.
De una pesada almádana, lozano,
el peso alcé y, a las primeras señas,
de querer hacer golpe el pardo risco,
temblando comenzó a mostrarse arisco. (*Ber.* XXIII, 67)

Y, en medio de estas piedades, los ecos directos de Polidoro vuelven a hacer acto de presencia en el pasaje, pues de la piedra sale un horrísono gemido:

Y una voz, que aún ahora en los cabellos
su horror siento, sonó que así me dijo:
“deja de herir los montes y a mí en ellos,
oh tú del ciego Orminda incauto hijo,
deja el inútil campo, que a los bellos
del claro Darro harás curso prolijo
y en los tiernos cristales de su orilla
de hermosura la octava maravilla”. (*Ber.* XXIII, 68)

El fragmento en general es hermano de aquel en que Eneas se topaba con el fantasma de Polidoro³⁰³. Las historias son paralelas pues mientras Eneas trataba de fundar una

propicios». En ambos casos argüimos la condición consonántica de la “f” inicial castellana, propia del Siglo de Oro y presente *passim* –aunque no siempre, por necesidades métricas– en Balbuena (ya ocurre en el primer verso del poema: «tanto en Alcina hizo un dolor mudo»). En el primer caso, además, nos basamos en una razón de tradición clásica, al estar convencidos de que el autor buscaba el efecto de plasmar en su verso la construcción transitiva presente en el verso imitado de Virgilio: «heu, fuge crudelis terras, fuge litus auarum». En nuestra ayuda acudiría el: «huye, hijo mío, me dijo, diligente, / la odiosa tierra y servidumbre triste» que encontrábamos en *Ber.* XII, 68. Somos, en cualquier caso, conscientes del atrevimiento pero lo asumimos y estaremos atentos a la publicación del manuscrito de 1609.

³⁰³ En otra de las grandes fuentes de inspiración del *Bernardo*, las *Metamorfosis* de Ovidio, encontramos también, aunque mucho más brevemente tratada, la referencia a Eneas y su encuentro con la sangre de Polidoro que emana de la tierra: «et Polydoreo manantem sanguine terram / linquit» (*Met.* XIII, 629-630).

cuidad para los suyos, Estordían, con idéntica intención, trataba de huir de una tierra maldita y devastada. Y como Estordían, Eneas se disponía primeramente a honrar a la divinidad:

sacra Dioneae matri diuisque ferebam (*Aen.* III, 19)

Sabemos que el jardín de la historia de Estordían estaba consagrado al rey de los dioses; Eneas, por su parte, iba a sacrificar un toro a Júpiter:

caelicolumque regi mactabam in litore taurum (*Aen.* III, 21)

Eneas, como Estordían, es sacudido por el miedo que le produce el prodigio. En el caso del troyano, estaba viendo gotas de sangre salir de las hierbas que trata de arrancar:

mihi frigidus horror
membra quatit gelidusque coit formidine sanguis. (*Aen.* III, 29-30)

Y a continuación se oía el gemido:

(eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo
auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris (*Aen.* III, 39-40)

Y una voz se dirigía a Eneas, impeliéndole a que no siguiera forzando a la naturaleza:

“quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,
parce pias scelerare manus. non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
heu, fuge crudelis terras, fuge litus auarum:
nam Polydorus ego. (*Aen.* III, 41-45)

De nuevo en Balbuena, la voz revela a Estordían que las siete peñas son las siete nietas de Atlante petrificadas por la cabeza de Medusa, información contenida en unos versos que parecen contaminación o mezcla de las palabras de Polidoro y de las de Héleno:

“en estas siete peñas convertidas
dejó del fiero Gorgón la cabeza
de Atlas las siete nietas conocidas
entre los astros con mayor belleza.
Éstas sus carnes son endurecidas,
huye de hacer agravio a su entereza,
que esta tierra, de hoy más, a tus intentos
llena de horror está, toda es portentos.” (*Ber.* XXIII, 69)

Y así Estordían emprendió, como Eneas, el viaje por mar hacia su nuevo destino en España, Motril:

y, con mis temerosos africanos,
en cuatro naves por el mar me alejo

Sin embargo en Balbuena se omite la sangre, presente en Virgilio y Ovidio, para centrarse la escena en el gemido.

por donde, entre arrecifes y pantanos,
siguiendo de los cielos el consejo,
llegué a Motril y, allí en su tierra,
por favorable agüero el puerto tomo. (*Ber.* XXIII, 69)

EL ARNÉS DE ORGANTINO

El mago Organtino, hijo del mago Malgesí y de la reina Orcania, lleva un arnés templado en las aguas del Averno:

Éste de insuperable suficiencia
su rico arnés labró resplandeciente
templado así al hervir del lago Averno,
que en su dureza es el diamante tierno. (*Ber.* XXIII, 155)

Hecho que nos conduce directamente al rútilo Turno y a su espada, templada también en las aguas estigias:

ensem quem Dauno ignipotens deus ipse parenti
fecerat et Stygia candentem tinxerat unda (*Aen.* XII, 90)

LA GUERRERA ANTEA COMO LA VOLSCA CAMILA

No falta en el *Bernardo* uno de los más singulares tópicos épicos, el de la *bellatrix*³⁰⁴. Formando parte de las numerosas tropas que se enumeran en el libro XXIII llega, casi al final, una mujer belicosa, Antea, atractiva mezcla del furor guerrero de Belona y los encantos de Venus³⁰⁵:

Antea, que del soldán hija se llama
y del primer asirio rey desciende
y, por ver solo a Montalván, es fama
que la suya por todo el orbe extiende.
Guerrera la hizo amor, de tierna dama,
que en la escuela de amor ¿qué no se aprende?
y hoy es en la reseña su persona
en beldad Venus y en furor Belona. (*Ber.* XXIII, 188)

A estas alturas del repaso de la deuda virgiliana no creemos forzado pensar que Balbuena pudiera tener en mente en este momento la paradigmática figura enéidica de la volsca Camila quien, como Antea en medio de las tropas francesas, desfila también en el bando al que se enfrentará el protagonista de la epopeya. Camila, como Antea, está estratégicamente colocada por el poeta al final del catálogo de tropas y al final del libro

³⁰⁴ Cf. Gilbert Highet, *La tradición clásica* I, p. 247.

³⁰⁵ El caso de la *bellatrix* que tiene su espejo poético en la Camila virgiliana se repite en otros autores épicos españoles. María Gabriela Huidobro señala, entre otros, el caso de Inés de Córdoba, defensora de la ciudad de La Imperial en el *Purén indómito* de Diego de Arias. V. María Gabriela Huidobro Salazar, “Ecos de la mujer guerrera en la épica sobre Arauco: el caso de Inés de Córdoba” (2010). Para una visión de la tradición completa de estas mujeres belicosas de raigambre virgiliana v. el artículo de Vicente Cristóbal “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano” (1988), con comentario de un pasaje de Ercilla. Esta “Antea” balbueniana completaría la nómina del citado artículo.

(aunque Antea no es la última, pues antes de la conclusión del catálogo llegan Roldán y los paladines):

Hos super aduenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere cateruas,
bellatrix, non illa colo calathisque Mineruae
femineas adsueta manus, sed proelia uirgo
dura pati cursuque pedum praeuertere uentos. (*Aen.* VII, 803-807)

Antea es descrita desfilando entre los suyos y asimilada a un efecto de la naturaleza, un sol seguido de estrellas:

Un sol parece entre su escuadra bella
y los que van tras ella, semejantes
a las ardientes lumbres de alegría
que tras su capitán la noche envía. (*Ber.* XXIII, 188)

La Camila virgiliana quedaba enmarcada en otro efecto natural, en su caso la increíble rapidez de sus pasos por los campos o por el mar:

illa uel intactae segetis per summa uolaret
gramina nec teneras cursu laeisset aristas,
uel mare per medium fluctu suspensa tument
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas. (*Aen.* VII, 808-811)

Por otro lado, y retrocediendo al ya mentado verso:

que en la escuela de amor ¿qué no se aprende? (*Ber.* XXIII, 188)

No lo creemos lejano al antes comentado:

improbe amor, quid non mortalia pectora cogis? (*Aen.* IV, 412)

Sin que debamos perder de vista a la Marfisa de Ariosto³⁰⁶ ni a la Atalanta de Ovidio³⁰⁷.

SE AVISTA EL FINAL DE LA OBRA

Balbuena otea el horizonte y ya va viendo el final de su epopeya:

Si mi carta los cálculos no yerra
cerca de tierra estoy, tierra he sentido,
mas tierra es la que veo ¡tierra, tierra!
Gracias al cielo, gracias, que ha traído
por los peligros que este golfo encierra
mi frágil leño al puerto conocido

³⁰⁶ De la que dice Pio Rajna: «A Penthesilea doviamo Camilla, guerriera senza amor, come la nostra Marfisa, ch'io non dubito di chiamare sua figliola ideale» (*op. cit.*, p. 32).

³⁰⁷ Porque otra mujer corona la nómina de integrantes de una conocida aventura colectiva de la mitología: la cacería del jabalí de Calidón, cuyos nombres nos ofrece pormenorizadamente Ovidio (*Met.* VIII, 317-328) y el último de los cuales es el de Atalanta (la Tegeea), de la que se enamora Meleagro nada más verla.

donde, al cumplir el voto en sus extremos,
al sacro templo cuelgue vela y remos. (*Ber.* XXIV, 1)

La imagen de la obra literaria como barco que surca los mares la encontramos en las *Geórgicas* de Virgilio³⁰⁸:

Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum
vela traham et terris festinem aduertere proram (*Georg.* IV, 116-117)

LOS HÉROES SE ESTORBAN EN MEDIO DE LA BATALLA

En el marco de la gran batalla final, Bernardo se enfrenta a Orlando y a Morgante a la vez. Pero, los tres en el campo de batalla, se estorban entre sí:

Dijo, y de aquél y de éste rebatido,
ni sabe a cuál herir, cómo ni dónde,
que los tres, uno de otro confundido,
ninguno ve a quién da ni a quién responde.
Tal la discordia en ellos se ha encendido
que el gran Bernardo al corso, el corso al conde,
el conde a él y de ellos cada uno
con dos juntos se afirma y con ninguno. (*Ber.* XXIV, 131)

Por las palabras utilizadas –más que por lo que sucede en el campo de batalla– es posible que Balbuena tenga en mente la escena, sita también al final de la *Eneida*, en que el protagonista trataba de frenar a los suyos para que se abstuvieran de usar las armas:

quo ruitis? quaeue ista repens discordia surgit? (*Aen.* XII, 313)

³⁰⁸ A esta imagen de la obra literaria como navegación volveremos cuando comentemos el pasaje del *Bernardo* de más clara influencia de Claudiano (en *Ber.* IV, 61-64) así como cierta traza elegíaca properciana (en *Ber.* IV, 65). Ambos casos están consignados en el capítulo correspondiente, el V.

VIRGILIO EN LOS SÍMILES

En la segunda parte de este capítulo nuestra mirada irá dirigida a los imprescindibles símiles épicos de los que tan frecuentemente se sirve Balbuena en su epopeya y que se miran principalmente –aunque no de manera exclusiva– en el Mantuano. Hemos procedido, al igual que en la primera parte del capítulo, ordenando los fragmentos según aparición en la obra del primer verso de Balbuena que se transcribe en cada apartado.

LANZAS COMO ARISTAS

Alcamán fue derrotado por un ejército cuyas lanzas ocupaban la montaña a modo de espigas:

espigada de lanzas la montaña (*Ber.* I, 15)

Y el ejército del rey Católico de León tenía más lanzas que aristas la sícula Trinacria:

ni cuando a sus magnánimas conquistas
el católico Alfonso abrió la mano
y con más lanzas que Trinacria aristas
pasó a Galicia ejército asturiano. (*Ber.* I, 16)

Comparación, simple en su construcción, que recuerda claramente a este verso que ilustra el catálogo de tropas itálicas de la *Eneida* y que contiene la misma conjunción temporal de que se sirve Balbuena, además de la coincidencia de la voz “arista”³⁰⁹:

uel cum sole nouo densae torrentur aristae (*Aen.* VII, 720)

RODAMONTE COMO SERPIENTE HERIDA

Rodamonte, herido en la lucha con Gaiferos, se comporta como una serpiente en similar tesitura:

El moro, que se halla sin espada
y de un hombre sin armas ofendido,
en rabia ardiendo, con la vista airada,
parece al cielo vuelto, áspid herido (*Ber.* I, 131)

Ejemplo similar en la *Eneida* es del griego Androgeo comparado con una serpiente herida por la pisada de un hombre:

improvisum aspris ueluti qui sentibus anguem
pressit humi nitens trepidusque repente refugit
attolentem iras et caerula colla tumentem,

³⁰⁹ Y, aunque en menor medida, también nos recuerda a:
circum hos utrimque phalanges
stant densae strictisque seges mucronibus horret
ferrea (*Aen.* XII, 662-664).

haud secus Androgeos uisu tremefactus abibat. (*Aen.* II, 379-382)

Donde comprobamos que la actitud de la serpiente levantando su figura es similar en ambos casos y, en el caso del humano, los verbos muestran actitudes parecidas. El caso del reflejo de la voz latina *ira*, presente en el verso castellano “rabia”, muta del animal al hombre.

RODAMONTE COMO EL CÍCLOPE POLIFEMO

El guerrero Rodamonte arroja una gran piedra a su enemigo y es comparado con el cíclope Polifemo³¹⁰:

Y de la peña que dejó cortada,
un duro risco en alto suspendido
contra el francés arroja, y arrojara
el monte Tauro que a sus pies hallara.

Bien así el ciego Polifemo bruto,
en descompuesta cólera encendido,
sintiendo irse por agua el griego astuto
en su humilde vellón entretejido,
de la puerta del sótano con luto
el gran peñasco así y tiró al ruido
del libre preso ya, y el peso grave
hiciera en medio el mar hundir la nave. (*Ber.* I, 131-132)

De esta actuación de Rodamonte, en su comparación con Polifemo cuando trataba inútilmente de alcanzar a Ulises, se pueden extraer paralelismos con lo que hacía Acmon en *Eneida* X, especialmente en lo que se refiere a la piedra que cogen los tres, que, además, en sendos casos forma parte de una mole pétrea mayor.

fert ingens toto conixus corpore saxum
haud partem exiguum montis Lyrnesius Acmon (*Aen.* X, 127-128)

RODAMONTE COMO UN PEÑASCO QUE RUEDA

Seguidamente, sin salirnos de la misma octava, la fuerza destructora de Rodamonte es comparada a la de un peñasco alpino que rueda montaña abajo:

Así tal vez del Alpe se desgaja
peñasco altivo en ímpetu furioso,
que a buscar en el centro humilde baja,
a pesar de los árboles, reposo.
Y si la encina, el fresno o roble ataja
a su caída el vuelo presuroso,
hasta arrojarse en el profundo valle,
por cuanto encuentra rompe y hace calle. (*Ber.* I, 137)

³¹⁰ El pasaje ya ha sido tratado en el capítulo dedicado a Homero.

Símil de claras correspondencias virgilianas comoquiera que Turno en batalla era igualmente comparado a una roca que se precipita monte abajo:

ac ueluti montis saxum de uertice praeceps
cum ruit auulsum uento, seu turbidus imber
proluit aut annis soluit sublapsa uetustas;
fertur in abruptum magno mons improbus actu
exsultatque solo, siluas armenta uirosque
inuoluens secum (*Aen.* XII, 684-689)

En Balbuena el daño queda restringido a lo vegetal y en Virgilio incluía lo animal y hasta lo humano.

LLUVIA DE LANZAS COMO TORMENTA

Los enemigos acosan en tropel al guerrero montañés Alancredo de Galarza y la lluvia de flechas y lanzas que recibe es comparada a una tormenta de granizo:

Parecía nube y tempestad deshecha
que instrumentos de guerra granizaba,
cruzando por el aire hechos cometas,
chuzos, lanzas, gorguces y saetas. (*Ber.* I, 159)

Descripción que, como podemos comprobar, procede de estos versos de Virgilio³¹¹:

Sternitur omne solum telis, tum scuta cauaeque
dant sonitum flictu galeae, pugna aspera surgit:
quantus ab occasu ueniens pluuiatibus Haedis
uerberat imber humum, quam multa grandine nimbi
in uada praecipitant, cum Iuppiter horridus Austris
torquet aquosam hiemem et caelo caua nubila rumpit. (*Aen.* IX, 666-671)

Donde, al igual que hace Balbuena, también Virgilio nos especificaba esos “instrumentos de guerra” producidos por el granizo.

ALANCREDO RESISTE COMO ROCA MARINA

Alancredo sin embargo resiste como lo haría una roca marina expuesta al azote de los vientos:

Y él como áspera roca a todos vientos,
en medio el turbulento mar sentada,
que de los alterados elementos
es por mil partes juntas contrastada,
la mar carcome y bate los cimientos,
de rayos, aires y ondas asaltada,
y ella, firme en sus ásperos bajíos,

³¹¹ También encontramos este símil, aunque sin desarrollo, en Ovidio, en el contexto de la lucha entre Perseo y los hombres de Fineo en *Metamorfosis*: «tela uolant hiberna grandine plura» (*Met.* V, 158).

de lejos pone espanto a los navíos (*Ber.* I, 160)

Como la roca resistente a la que se asemejaba el rey Latino cuando los itálicos rodeaban su casa pidiendo guerra contra el invasor:

ille uelut pelago rupes immota resistit,
ut pelagi rupes magno ueniente fragore,
quae sese multis circum latrantibus undis
mole tenet; scopuli nequiquam et spumea circum
saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga. (*Aen.* VII, 586-590)

Símil que reaparecía tres cantos eneídicos después al describir el momento en que Mecencio resiste las acometidas de los enemigos, completándose así la correspondencia léxica con Balbuena:

Ille uelut rupes uastum quae prodit in aequor,
obuia uentorum furiis expostaque ponto,
uim cunctam atque minas perfert caelique marisque
ipsa immota manens (*Aen.* X, 693-696)

LA FLOR TRONCHADA

La joven y bella Rosia es herida por un dardo moro al salir ella de su tienda. La muchacha cae cual tierna flor³¹²:

Cayó cual tierna flor en valle ameno,
al tiempo que su amante revolvía
a darle el alma y vida por despojos
y cobrarla él de nuevo de sus ojos. (*Ber.* I, 166)

Si bien es cierto que en la *Eneida* nunca aparece una mujer no guerrera cayendo en el campo de batalla, la caída de Rosia no puede dejar de recordarnos al verso, ya aparecido en el capítulo anterior, que ilustraba la caída del joven Euríalo:

purpureus ueluti cum flos succissus aratro (*Aen.* IX, 435)

La batalla con que se cierra el libro VIII trae a la obra muchas muertes por ambos bandos, unos cayendo en tropel en medio del confuso asalto, otros segados en flor por la espada de la guerra:

Murieron muchos de una y otra parte
en la confusa bárbara refriega,
a unos dando el rendido baluarte
muerte común y sepultura ciega,
a otros la espada del sangriento Marte
los vendimia en agraz y en flor los siega

³¹² Los ejemplos de la fortuna en las letras españolas de esta fructífera comparación de tema naturalístico que arranca en la épica griega de Homero, son variados. Entre ellos destacan Garcilaso, Lupercio Leonardo de Argensola o Lope de Vega. V. “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna” de Vicente Cristóbal (1992).

por varios trances (*Ber.* VIII, 236)

Lo que complementa lo dicho unas pocas estancias antes referido a las poco ha amorosas flores bañadas ahora en la roja sangre de la guerra:

que el fornido acero por las juntas
lago de roja sangre dieron hecho
el antes verde prado cuyas flores
muertes respiran y solían amores. (*Ber.* VIII, 230)

Ocasiones ambas en las que el hierro de la espada sustituye al virgiliano hierro del arado que, también en flor, cortaba la vida del joven Euríalo, tan amado por su amigo Niso:

Voluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor, inque umeros ceruix conlapsa recumbit:
purpureus ueluti cum flos succissus aratro
languescit morians, lassoue papauera collo
demisere caput, pluuiā cum forte grauatur (*Aen.* IX, 433-437)

La muerte del joven Dedrán, ya en el libro XX, trae de nuevo otro recuerdo de la flor tronchada:

aquí Fortuna a esta florida calle
(¡quién tal pensara, ay Dios!), porque en flor muera
de su cruel mano, entre el sombrío luto
mi bien sembró y la muerte cogió el fruto (*Ber.* XX, 187)

Bernardo escucha de boca de una sabia mujer el elogio del que habrá de ser Don Pedro, hijo de Álvarez de Castro, que morirá joven:

A dejar de dolor el mundo lleno
con su temprana muerte tendrá vida
don Pedro que, cual flor en valle ameno,
su juventud se pasará florida (*Ber.* XXI, 67)

Palabras en las que resuenan una vez más las virgilianas:

purpureus ueluti cum flos succissus aratro
languescit morians (*Aen.* IX, 435-436)

Y acaso también aquellas con las que Virgilio nos mostraba la colocación en alto del cuerpo del joven Palante prematuramente muerto en combate:

Hic iuenem agresti sublimen stramine ponunt:
qualem uirgineo demessum pollice florem
seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi,
cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,
non iam mater alit tellus uirisque ministrat. (*Aen.* XI, 67-71)

De modo que el símil de la flor tronchada aparece, sí, en el *Bernardo* pero no necesariamente asociado, como suele ya desde su primera aparición³¹³ –y también en las dos ocasiones en que Virgilio hace uso de él–, a la muerte de un guerrero en batalla. Ni siquiera la amapola de Homero y de Virgilio está presente en Balbuena. Y así, cabe dudar en este punto del intento consciente de Balbuena de imitar directamente al maestro de Mantua, como sí hacía sin duda Ariosto cuando, casi traduciendo del latín al toscano, acaba cantando:

Come purpureo fior languendo more
che'l vomere al passar tagliato lassa (*Fur.* XVIII, 153)

Como afirma Vicente Cristóbal, a Balbuena el símil de la flor tronchada no acaba de parecerle del todo épico, y sí más lírico o, dicho con mayor precisión, más bucólico. Por ello lo retomará en la composición de su obra pastoril *El siglo de oro en las selvas de Erifile*, donde sí le encuentra adecuado acomodo, aún mutando amapola por azucena³¹⁴:

Cual tierna azucena sin sazón cortada (*El siglo de Oro*, égloga XI)

EL SÁTIRO ABRAZA A LA NINFA COMO SIERPE, VID O JIBIA

La escena en la que un sátiro persigue a la ninfa Iberia, que ocupa buena parte del libro II –y que trataremos también, y muy especialmente, como ovidiana en el capítulo siguiente–, está adornada con tres elementos comparativos. Para empezar, el sátiro abraza a la ninfa como una sierpe que se enrosca en un águila:

Cual parda sierpe que, de nudos llena,
el águila real lleva a su nido,
las alas con sus roscas encadena,
y en ellas cuerpo y pies lo tiene asido (*Ber.* II, 138)

La imagen mantiene una buena correspondencia con el símil de la *Eneida* en el que Tarconte agarraba y se llevaba a Vénulo como un águila se lleva a una serpiente, aunque en este caso incide Balbuena no tanto en el hecho de que la serpiente fuera presa sino en que el ofidio se afanaba en abrazar a su captor:

utque uolans alte raptum cum fulua draconem
fert aquila implicuitque pedes atque unguibus haesit,
saucius at serpens sinuosa uolumina uersat
arrectisque horret squamis et sibilat ore
arduus insurgens, illa haud minus urget obunco
luctantem rostro, simul aethera uerberat alis (*Aen.* XI, 751-756)

³¹³ Se trata de la muerte de Gorgitió en Troya por flecha lanzada por Teucro:

μήκων δ' ὥς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνὶ κήπῳ
καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῇσιν,
ὥς ἐτέρωσ' ἤμυσε κάρη πῆληκι βαρυνθέν. (*Ilíada* VIII, 306-308)

“Igual que en un jardín la amapola reclina su tallo
bajo el peso del fruto o la lluvia de la primavera,
así aquél, bajo el peso del casco, inclinó la cabeza”.

³¹⁴ Vicente Cristóbal, “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, pp. 177-179.

También se pega como hiedra tejida a un olmo:

o oscura hiedra que, en maraña amena,
el tronco a un olmo deja entretejido (*Ber.* II, 138)

En Virgilio ya encontramos el motivo de la vid unida al olmo³¹⁵:

Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo (*Ecl.* II, 70)

Y por último, también se adhiere a la ninfa como jibia o pulpo que se agarran a una piedra:

o el blanco risco que la jibia tiñe,
o el pulpo en negros lazos teje y ciñe (*Ber.* II, 138)

La triple –cuádruple si se quiere– comparación, plena de barroquismo, recurre a los clásicos elementos de la naturaleza, dos de los cuales los encontramos en Virgilio.

LA NINFA HUYE DEL SÁTIRO COMO PALOMA DEL GAVILÁN

Pero la ninfa escapa del sátiro y el poeta compara su fuga con la de una paloma perseguida por un gavián:

Yo huyo de él cual tímida paloma
del presto gavilán que le da caza,
y él el seguirme tan por suyo toma
como a paloma el gavián de raza (*Ber.* II, 172)

Los mismos animales, gavián y paloma, que en la *Eneida* ayudaban a describir a Camila persiguiendo a Orsíloco, el hijo de Launo:

quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto
consequitur pennis sublimem in nube columbam
comprehensamque tenet pedibusque euiscerat uncis;
tunc cruor et uulsae labuntur ab aethere plumae. (*Aen.* XI, 721-724)

Y poco después, sintiendo los efectos atrayentes que produce en el sátiro su belleza, Iberia pasa a ser ahora la cordera que ve cómo el lobo la acecha:

³¹⁵ El motivo virgiliano lo recoge Garcilaso y lo transforma a su vez empleando la imagen de la amada como hiedra, tal y como aparece también en el *Bernardo*:

No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo mi amada hiedra
de mí arrancada en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no se esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida (Garcilaso, *Égloga* I)

cual tímida cordera que presente
el lobo en torno del aprisco siente. (*Ber.* II, 177)

Hay en la *Eneida* varias comparaciones en las que es protagonista un animal fiero (lobo, león o tigre) entre el ganado (IX, 59; IX, 339 ss.; IX 563 ss.; IX, 730; X, 723). Por coincidencia de ambos animales el más cercano al símil de Balbuena es aquel en el que Turno se llevaba a Lico como un lobo a un cordero:

qualis ubi aut leporem aut candenti corpore cyncum
sustulit alta petens pedibus Iouis armiger uncis,
quaesitum aut matri multis balatibus agnum
Martius a stabulis rapuit lupus. (*Aen.* IX, 563-566)

Sin embargo, al revés que en la fuente clásica, en el caso del poema español la comparación la sentimos desde la parte más débil (cordera = ninfa Iberia).

BERNARDO BRILLA COMO EL SOL

Bernardo del Carpio hace su aparición en el poema presentado como un bello joven a caballo que produce entre quienes lo observan la misma impresión que la aurora trayendo la luz del día:

Así tal vez entre celajes pardos
suele, bullendo en luz resplandeciente,
con bellas alas de oro y pasos tardos,
el lucero alegrar al rojo oriente
y entre peñascos de ámbares gallardos
dorar las nuevas rosas de su frente,
recamando de aljófares y grana
el tierno día, el mundo y la mañana. (*Ber.* III, 31)

De modo similar aparecía la figura de Eneas ante Dido en la *Eneida*, comparado con Apolo, precisamente dios del sol:

qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
deserit ac Delum maternam iussit Apollo (*Aen.* IV, 143-144)

GABADUL ACOSADO CUAL JABALÍ POR LOS CAZADORES

El jayán moro Gabadul, vencido ya en su lucha contra Bernardo, quiere morir matando cual jabalí acosado por un perro de caza:

Tal vez así en aquel florido puesto
cerdoso jabalí se vio acosado
de un sabueso irlandés que, en contra puesto,
ladrando le entretiene desarmado,
hasta que del venablo el golpe diestro,
ya por el yerto lomo soterrado,
furioso cierra y quiere de esa suerte

morir matando a quien le dio la muerte. (*Ber.* III, 69)

Son tres las comparaciones enéidicas en las que se nos presenta un animal acosado por cazadores. Primero en la pelea de Turno contra Lico, donde el animal mostraba furia al morir y que además cuenta con cuatro términos de correspondencia léxica:

ut fera, quae densa uenantum saepta corona
contra tela furit seseque haud nescia morti
inicit et saltu supra uenabula fertur (*Aen.* IX, 551-553)

De nuevo poco después, en la escena en la que a Turno le estaban cerrando el paso los enemigos, en este caso sin mayor parecido que el del acoso al animal, que además aquí retrocedía:

ceu saeuum turba leonem
cum telis premit infensis; at territus ille,
asper, acerba tuens, retro redit et neque terga
ira dare aut uirtus patitur, nec tendere contra
ille quidem hoc cupiens potis est per tela uirosque. (*Aen.* IX, 792-796)

Y en tercer lugar, repitiendo Turno como asimilado, en la animosidad que muestra el rútilo ante la adversidad y que coincide con el texto español en la explicitación de la herida del animal (en el pecho en Virgilio, en el lomo en Balbuena):

Poenorum qualis in aruis
saucius ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo, gaudetque comantis
excutiens ceruice toros fixumque latronis
impavidus frangit telum et fremit ore cruento (*Aen.* XII, 4-8).

Pero lo cierto es que el único caso de perro de caza acosando a un animal en la *Eneida* lo encontramos ilustrando, plástica y detalladamente, la figura de Eneas cuando perseguía a Turno (protagonista absoluto, como podemos comprobar, en este tipo de símiles), cercano ya al desenlace de la batalla final:

inclusum ueluti si quando flumine nactus
ceruum aut puniceae saeptum formidine pennae
uenator cursu canis et latratibus instat;
ille autem insidiis et ripa territus alta
mille fugit refugitque uias, at uiuidus Vmber
haeret hians, iam iamque tenet similisque tenenti
increpuit malis morsuque elusus inani est;
tum uero exoritur clamor ripaeque lacusque
responsant circa et caelum tonat omne tumultu. (*Aen.* XII, 749-757)

Descripción que queda ciertamente alejada de la de Balbuena pero que tiene su valor para nuestro afán hermanador de textos en el hecho puntual de que al sabueso cazador le acompañan en ambos casos sendos gentilicios (sabueso irlandés = *Vmber canis*).

EL ENEMIGO MUERDE COMO LEÓN HAMBRIENTO

El innoble Altravicio es muerto por los bocados de su enemigo, que lo muerde como si fuera un león famélico:

Cayó sobre él y como león hambriento
a rabiosos bocados le comía (*Ber.* III, 74)

La figura del león hambriento la encontramos en la *Eneida* en el momento en que Euríalo mataba a enemigos dormidos amparado en la noche:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus metumque metu, fremit ore cruento. (*Aen.* IX, 339-341)

Pero lo que más nos ha llamado la atención es que en Balbuena se encuentra la palabra “bocado”, cuyo correspondiente léxico latino (*morsus*) se encuentra en Virgilio, no formando realmente parte de este símil del león, pero sí unos pocos versos antes, en el símil de Eneas comparado con un perro umbro, que es precisamente la comparación que acabamos de transcribir y la que pudo inspirar al manchego en su ilustración del moro Gabadul. De haber tenido Balbuena reciente la lectura de dicho símil, el detalle del mordisco bien puede haber reaparecido unos pocos versos más tarde formando parte de otro.

BERNARDO BRILLA COMO APOLO

La figura de Bernardo, anunciada por Belcebú a su consejo de demonios, es comparada a la de Apolo deshaciendo las nubes del cielo:

Así del cielo por las huecas cumbres,
cuando el vellón de Colcos se retira,
el bello dios que tuvo cuna en Delo
el mundo alegre y regozija el cielo.

Y el encogido invierno entre celajes
lloroso huye y baja la cabeza
al alegre verano, que en ropajes
llovidos viste el mundo de riqueza. (*Ber.* IV, 29-30)

La brillante entrada en escena del héroe, presidida por la comparación con el sol, entronca con el aviso anterior en que su figura, aún oculta al mundo, se comparaba con la luna amortiguada por unas nubes:

Cual la dudosa luna amortiguada
en los principios del helado invierno,
entre negros celajes ofuscada,
falto muestra de luz el rostro tierno
y, antes de ver el alba deseada,
el oro pierde de uno y otro cuerno,
haciendo el tibio resplandor difuso,
de mil colores un color confuso,

de tal manera entre una niebla oscura
de Bernardo la fama se quedaba (*Ber.* II, 28-29)

Que pueda quizá ser también eco lejano de cuando la belleza de Eneas era comparada, morosamente en el caso del latino, también a la del propio Apolo:

qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
deserit ac Delum maternam inuisit Apollo
instauratque choros, mixtique altaria circum
Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathysri;
ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
tela sonans humeris (*Aen.* IV, 143-149)

Apolíneo aspecto cuya descripción, aunque en el caso de Balbuena se limite a la aparición de la palabra “bello”, nos permite aunar una vez más a ambos protagonistas. Además, como hemos visto, ya en la primera aparición de Bernardo en escena se le aunaba con el sol (*Ber.* III, 31).

BERNARDO ES RÁPIDO COMO UN AVE

Bernardo se echa al mar y navega como ave o flecha:

cual ave o flecha por el blando viento,
sin dejar rastro el agua va cortando. (*Ber.* IV, 88)

Lo mismo que Mercurio en su vuelo, que también era comparado por Virgilio con un ave:

hinc toto praeceps se corpore ad undas
misit aii similis, quae circum litora, circum
piscoscos scopulos humilis uolat aequora iuxta. (*Aen.* IV, 253-255)

ANGÉLICA RESISTE CUAL ENCINA AÑOSA

La bella Angélica resiste al asedio amoroso del rey Orimandro y, en su resistencia, se mantiene firme como una recia encina a la que cornea un ciervo:

Cual parda encina en años arraigada
de un desabrido ciervo acometida
que, mientras más de aquí y de allí asaltada,
más a su firme centro se halla asida (*Ber.* IV, 110)

Esta comparación con la encina añosa está claramente inspirada en la *Eneida*, aunque en el texto latino no era un ciervo su oponente sino los vientos alpinos³¹⁶. Cuando Dido recriminaba vehementemente a Eneas sus planes de marcha de Cartago, el poeta lo comparaba con esa encina que resiste los golpes de los vientos:

³¹⁶ La encina añosa también en Ovidio: «Stabat in his ingens annoso robore quercus» (*Met.* VIII, 743).

ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
 Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
 eruere inter se certant; it stridor, et altae
 consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras
 aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
 haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros
 tunditur, et magno persentit pectore curas,
 mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes. (*Aen.* IV, 441-449)

ORIMANDRO PELEA COMO UN TORO BRAVO

Orimandro y Bernardo se baten. El persa es comparado a un bravo toro que pelea por su vaca³¹⁷:

Dijo y, cual bravo toro que admitido
 ve en su lugar quien le ha desafiado,
 en rabia ardiendo, en celos encendido,
 corva la frente, el pecho levantado,
 escarbando la tierra al fresco egido,
 a un golpe piensa de quedar vengado,
 y la contienda y celos acabada,
 libre y señor de su vaquilla amada (*Ber.* IV, 146)

Comparación con el toro, y con varios elementos coincidentes, que encontramos en el último canto de la *Eneida* aludiendo a Turno encendido en medio del combate:

mugitus ueluti cum prima in proelia taurus
 terrificos ciet aut irasci in cornua temptat
 arboris obnixo trunco, uentosque lacessit
ictibus aut sparsa ad pugnam proludit harena. (*Aen.* XII, 103-106)

Y como la de dos toros que se enfrentan, ahora en la pelea entre Eneas y Turno³¹⁸:

ac ueluti ingenti Sila summoque Taburno
 cum duo conuersis inimica in proelia tauri
frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri,
 stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae
 quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur;
 illi inter sese multa ui uulnera miscent
 cornuaque obnixi infingunt et sanguine largo

³¹⁷ También en Ariosto el símil del toro que pelea, pero sin mayor parecido: «Come toro selvatico ch'al corno / gittar si senta un improvviso laccio» (*Fur.* XI, 42)

³¹⁸ En Ovidio también la comparación de los toros peleando, en referencia a la pugna entre Hércules y el Aqueloo:

Non aliter uidi fortes concurrere tauros,
 cum pretium pugnae toto nitidissima saltu
 expetitur coniunx: spectant armenta pauentque
 nescia, quem maneat tanti uictoria regni. (*Met.* IX, 46-49)

La comparación ovidiana se aleja en el léxico pero a la vez comparte con la de Balbuena el hecho de que se trate de dos toros que pelean por una hembra (lo que no se dice explícitamente en Virgilio).

colla armosque lauant, gemitu nemus omne remugit (*Aen.* XII, 715-722)

La aparición del moro Ferraguto había producido, unos versos antes, el efecto de un toro en el campo:

Así toro andaluz desjarretado
suele al prado venir dando bramidos
y en el sangriento suelo destroncado
la selva asombra y braman los egidos (*Ber.* V, 114)

Comparación que contiene varios elementos presentes en esta otra de Virgilio, que ya hemos consignado en este mismo apartado:

mugitus ueluti cum prima in proelia taurus
terrificos ciet aut irasci in cornua temptat
arboris obnixo trunco, uentosque lacescit
ictibus aut sparsa ad pugnam proludit harena. (*Aen.* XII, 103-106)

Encontrando también un leve punto de conexión con el mismo fragmento en el que la pelea entre los astados producía el efecto de sonido a su alrededor:

illi inter sese multa ui uulnera miscent
cornuaque obnixi infingunt et sanguine largo
colla armosque lauant, gemitu nemus omne remugit (*Aen.* XII, 720-722)

Como también con este otro verso, extraído de una comparación bovina de *Geórgicas*, que reaparecerá en nuestro repaso de símiles virgilianos unas líneas más abajo:

reboant siluaeque et longus Olympus (*Georg.* III, 223)

GUERREROS QUE PELEAN COMO LEONES

De nuevo Orimandro y Bernardo pelean, esta vez como leones de Numidia:

cual dos leones de Numidia sueltos,
de rabia llenos y piedad desnudos (*Ber.* IV, 153)

Donde llama la atención la ausencia de piedad (la *pietas* enéidica) en los animales, en contraste con la que mostrará Bernardo a lo largo de la obra.

Para el símil del león rabioso comparecen tres guerreros enéidicos. Primero el joven Euríalo:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento. (*Aen.* IX, 339-341)

A continuación Turno retirándose del acoso enemigo:

ceu saeuum turba leonem
cum telis premit infensis (*Aen.* IX, 792-793)

Y de nuevo Turno, ahora antes de enfrentarse a Palante:

utque leo, specula cum uidit ab alta
stare procul campis meditantem in proelia taurum,
aduolat (*Aen.* X, 454-456)

También el terrible Mecencio:

impastus stabula alta leo ceu saepe peragrans
(suadet enim uesana fames), si forte fugacem
conspexit capream aut surgentem in cornua ceruum (*Aen.* X, 723-725)

Y por ultimo, de nuevo Turno, de destino adverso pero de ánimo de león, de Numidia el de Balbuena, de los campos de Cartago el de Virgilio:

Poenorum qualis in aruis
saucius ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo (*Aen.* XII, 4-6)

Hasta que Orimandro es por fin derrotado por el leonés. Pero los hombres del rey persa rodean a Bernardo, quien, cual león o jabalí al que acosan desordenados perros de caza, se defiende con garra y los aleja³¹⁹:

Cual león de Libia o jabalí cerdososo,
de mastines sin dueño rodeado,
que entra, acomete y sale victorioso
del tímido escuadrón desordenado,
y a uno, a dos y a tres deja, brioso,
de sus blancos colmillos hostigado,
y el más lozano y de mayor guedeja,
que antes más le seguía, más se aleja,

tal del león montañés en sangre envuelto
las nuevas garras dan espanto y grima
al pueblo infiel que, en paso desenvuelto,
medroso huye de su espantosa esgrima (*Ber.* IV, 167-168)

Comparación cuya aparición en el libro III del *Bernardo* ya acercábamos a las de *Aen.* IX, 551-553, *Aen.* IX, 792-796, *Aen.* XII, 4-8 y *Aen.* XII, 749-757.

³¹⁹ Cf. Boiardo, donde se compara también con león herido y cazador:

Come rugge il león per la foresta,
allor che l'ha ferito il cacciatore,
così il fiero Agrican con più tempesta
rimena un colpo di troppo furore. (*Innam.* 1, XIX, 6)

DONCELLA QUE RESISTE EL ACOSO COMO MONTAÑA O ENCINA AZOTADA POR EL VIENTO

Harpalí, el repulsivo hijo del rey moro Zumail, acosa a la doncella cristiana Alodia, quien resiste el asalto con la firmeza de una montaña a la que azota el viento:

No está más firme a los combates fieros
del cierzo helado la montaña de Oca,
cuando peñascos y árboles enteros
su soplo vuela y su rigor apoca, (*Ber.* V, 53-54)

O como resiste una encina ante un torbellino:

ni en sus cumbres y cerros altaneros
antigua encina o carcomida roca,
que así entera se libre y se defienda
de un torbellino y su áspera contienda,

como la casta niña a las blanduras
y amenazas del bárbaro enemigo (*Ber.* V, 53-54)

Donde vuelve a aparecer, como en *Ber.* IV, 110, la ya consignada encina que resiste, que en esta ocasión sí coincide con el texto virgiliano de *Aen.* IV, 441 ss., en el que son los vientos los que la azotan, aunque aquí las conexiones léxicas se limiten exclusivamente a los elementos comparados.

FERRAGUTO ARRASTRA A UN CENTINELA COMO UN LOBO A UNA CORDERA

Y de nuevo Ferraguto, atrapando ahora a un centinela del rey de Pamplona, a quien se lleva como un lobo transporta a una cordera:

así lobo feroz tierna cordera
que por su boca asió a su cueva oscura
lleva, sin que ya pueda, libre y horra,
a su pastor pedir que le socorra. (*Ber.* VII, 162)

Semejante al ya comentado lobo que se lleva al cordero, aunque en el caso del texto latino la ternura (*candenti corpore*) va aunada al motivo animal inmediatamente anterior –o sea el cisne llevado por el águila– y no al cordero:

qualis ubi aut leporem aut candenti corpore cycnum
sustulit alta petens pedibus Iouis armiger uncis,
quaesitum aut matri multis balatibus agnum
Martius a stabulis rapuit lupus. (*Aen.* IX, 563-566)

ARGANZÓN CAE COMO PINO CORTADO POR EL HACHA

En su lucha contra Ferraguto, el jayán moro Arganzón de Pamplona es alcanzado y cae estruendosamente como caería un pino al ser cortado por el hacha:

Con ruido igual al que en los valles hace
de las sierras de Cuenca y de Segura
el pino altivo que en sus hombros nace
y en los suyos la mar vuelve segura,
que si el hierro le tronca o le deshace,
suena al caer y tiembla la espesura,
las hojas en los árboles vecinos,
y el pez en sus remansos cristalinos. (*Ber.* VII, 210)

Versos inspirados en aquellos de la *Eneida* en los que se nos mostraba a la ciudad de Troya derrumbándose con estrépito como un viejo olmo ante el filo del hacha:

ac ueluti summis antiquam in montibus ornum
cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
eruere agricolae certatim, illa usque minatur
et tremefacta comam concusso uertice nutat,
uulneribus donec paulatim euicta supremum
congemuit traxitque uigis auulsa ruinam. (*Aen.* II, 624-631)

ARGILDOS SE RETIRA CABIZBAJO COMO UN TORO DERROTADO

Argildos, que cree que su amada Florinda está muerta o ha sido raptada, se retira abatido y se le compara en ese momento de tristeza con un toro que muge cabizbajo pues retorna a su campo sin su novilla:

Como tal vez sobre los bosques de Ida
soberbio toro vuelve a su manada,
sin traer consigo al pasto la querida
novilla que a traición le fue robada,
que, el paso lento, la cerviz caída,
la piel en sangre y en sudor bañada,
al cielo a cada paso vuelto brama,
de amor se queja y su becerra llama,

así el valiente godo se retira (*Ber.* IX, 26-27)

Escena que bien podría servir de desenlace para la acción del aquel símil enéidico en el que asistíamos a la pelea de dos toros, el vencido de los cuales podría ser este “soberbio toro” de Balbuena:

ac uelut ingenti Sila summoque Taburno
cum duo conuersis inimica in proelia tauri
frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri,
stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae
quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur (*Aen.* XII, 715-719)

Donde destacamos como puntos en común entre ambos textos la situación concreta de la escena (monte Ida = Sila o Taburno) y la alusión al elemento femenino de la manada (novilla = *iuuencae*).

Aunque debemos acudir a *Geórgicas* para contemplar la figura del toro que se marcha derrotado tras la pelea por la novilla (pero en Virgilio el animal se marcha lejos y en Balbuena regresa a la manada) y donde encontramos otros elementos coincidentes como el de la sangre que baña al toro:

illi alternantes multa ui proelia miscent
uulneribus crebris; lauit ater corpora sanguis,
uersaque in obnixos urgentur cornua uasto
cum gemitu; reboant siluaeque et longus Olympus.
Nec mos bellantis una stabulare, sed alter
uictus abit longeque ignotis exsulat oris,
multa gemens ignominiam plagasque superbi
uictoris, tum quos amisit inultus amores,
et stabula aspectans regnis excessit auitis. (*Georg.* III, 220-228)

BERNARDO SE DEFIENDE COMO UN OSO

Bernardo lucha contra un gigante y de las heridas que le provoca salen avispa que atacan al león. Bernardo es comparado con un oso que se defiende de unas abejas mientras da cuenta de un sabroso panal:

como entre los tomillos y el romero
del fértil monte Hibla causa pena
el belicoso enjambre al oso fiero
que sin tiempo desfonda la colmena,
dando el liviano corcho el golpe entero
de dulce ambrosia de enemigos llena³²⁰,
y haciendo la defensa de su vida
sabrosa la victoria y desabrida;

así el menudo ejército... (*Ber.* IX, 69-70)

Las abejas comparecen en la *Eneida* como motivo de símil pero poco o nada tienen que ver con las de Balbuena, pues si Virgilio las saca a colación es para describir a los cartagineses construyendo afanosamente su ciudad (en *Aen.* I, 430 ss.). Sin embargo, recurriendo de nuevo a *Geórgicas*, nos encontramos con el alumbramiento de las abejas del cuerpo muerto de un novillo sacrificado ritualmente (*Georg.* IV, 295-314), que puede recordar algún aspecto de las avispa –insectos parecidos– saliendo de la carne. La cercana influencia de *Geórgicas* en el anterior símil (*Ber.* IX, 26-27) nos impulsa a pensar que Balbuena la tenía reciente³²¹.

³²⁰ Aún en contra de las ediciones, no tenemos más remedio que evitar la tilde para “ambrosia”, pues es la única manera de que cuadre el endecasílabo.

³²¹ El extraño fenómeno con las avispa también lo recoge Ovidio: «florigerae nascuntur apes quae more parentum / rura colunt» (*Metamorfosis* XV, 366-367), por lo que es bien conocido por Balbuena.

DAMA QUE HUYE CUAL PALOMA

Mientras luchan Ferraguto y Rangorio, la doncella Galiana escapa hacia Toledo. Ella es comparada a una paloma apresada por un gavilán y que, aprovechando que a éste lo ataca un águila, huye y se esconde:

Así blanca paloma que ya presa
en las de un gavilán sin culpa ha sido,
si acaso de las aves la princesa
contra él se arroja del caliente nido,
medrosa suelta la encogida presa
al forzoso combate constreñido,
y ella a esconderse temerosa huye,
mientras el uno al otro se destruye. (*Ber.* IX, 191)

Símil de gavilán y paloma que aparece por segunda vez (ya lo leíamos en *Ber.* II, 172) y que hemos relacionado con *Aen.* XI, 721-724.

FERRAGUTO COMO LOBO ENTRE CORDEROS

Nos encontramos en otro fabuloso castillo. Allí Ferraguto lucha contra los sirvientes de Bramante, un gigante que se dedica a capturar mujeres para después sacrificarlas. Tras acabar con los sirvientes, el moro discurre entre lo que de ellos quedaba como un lobo entre corderos:

El bravo aragonés, aún no cansado
del cruel destrozo que a sus pies tenía,
tras las flacas reliquias que han sobrado,
cual lobo entre corderos discurría (*Ber.* X, 85)

Lobos y corderos formando parte de un símil, ya hemos encontrado en la *Aen.* IX, 59 y en *Aen.* IX, 563.

GIGANTE QUE ATACA COMO LEÓN HERIDO

Bramante, herido en su orgullo porque Ferraguto ha matado a los suyos, se dispone a atacarlo furioso como un león que ha sido herido por dardo nasamón³²²:

Cual de la ardiente Libia el león herido
del dardo cruel que el nasamón le tira,
en fuego de venganzas encendido,
la cola hiere y con su herir se aíra,
y al puesto y al lugar más defendido
con atrevidos pasos se retira,
y sustentando allí la inútil plaza,
las lanzas quiebra y flechas despedaza,

³²² La referencia literaria al nasamón bien la pudo obtener Balbuena en versos de Lucano, cuando describía precisamente el cordobés el tórrido calor de la Libia: «hoc tam segne solum raras tamen exerit herbas, / quas Nasamon, gens dura legit» (*Phars.* IX, 439-440). O también en otro autor épico que conoce, Claudiano, cuando el tirano Gildón unía forzosamente a las mujeres de su país con bárbaros nasamones: «Aethiopem nobis generum, Nasamona maritum / ingerit» (*Gild.*, 192-193).

así el jayán, de su furor llevado,
al encuentro salió al moro valiente (*Ber.* X, 86-87)

León herido que ahora reaparece recordando de nuevo, y con más fuerza léxica que nunca, al símil enéidico³²³:

Poenorum qualis in aruis
saucius ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo, gaudetque comantis
excutiens ceruice toros fixumque latronis
impavidus frangit telum et fremit ore cruento (*Aen.* XII, 4-8).

BRAMANTE COMO SERPIENTE

En un momento del combate entre Ferraguto y Bramante, éste es comparado a una serpiente:

nunca sierpe se vio tan espantosa
como a este tiempo el desleal Bramante
ni ánimo de arrogancia tan briosa
que no dude en ponérsele delante. (*Ber.* X, 95)

El despiadado Pirro de la *Eneida* era también comparado, en símil mucho más elaborado, con una serpiente:

qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,
nunc, positus nouus exuuiis nitidusque iuuenta,
lubrica conuoluit sublato pectore terga
arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis. (*Aen.* II, 471-475)

La sierpe no está desarrollada en Balbuena pero el adjetivo “desleal” y el sintagma “arrogancia briosa” referidos a Bramante parecen cuadrar a la perfección con el espíritu de la escena enéidica de la que el joven Pirro es triste protagonista dando cruel muerte al anciano Príamo.

FERRAGUTO TUMBA A BRAMANTE COMO UN RAYO A UNA ENCINA

Tras unas estancias generosamente heroicas, Ferraguto vence al fin a Bramante, a quien tumba como un rayo tumba una vieja encina³²⁴:

Así rayo veloz al viejo encino
que antes servía de sombra a todo un llano,

³²³ Como veremos en el capítulo correspondiente, en este símil del león herido habrá que recurrir también a Lucano (*Phars.* I, 205-212) para completar la carga de correspondencia léxica con Balbuena.

³²⁴ Unas líneas más arriba ya ha quedado consignado que Angélica era comparada con una encina añosa: «cual parda encina en años arraigada...» (*Ber.* IV, 110).

al suelo arroja en trueno repentino,
y el eco asorda al valle comarcano. (*Ber.* X, 110)

A una vieja encina azotada por un elemento de la naturaleza —en este caso se trata del viento— es a lo que recuerda Eneas mientras está siendo vapuleado por la furia dialéctica de Dido:

ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
eruere inter se certant (*Aen.* IV, 441-443).

HOMBRES QUE SE ASOMBRAN ANTE LA CAÍDA DEL GIGANTE COMO CAMPESINOS ANTE UN DESASTRE NATURAL

Caído el mentado encino, los hombres de campo se quedan asombrados al certificar la falta del acostumbrado cobijo, como asombrados quedan los que han observado la caída de Bramante:

Vuelve medroso, huyendo del camino,
al que a su abrigo va a ampararse en vano,
tiembla el pastor, el segador se admira,
y el dueño del rastrojo calla y mira.

Tales los circunstantes admirados
dejó el no visto golpe poderoso,
de asombro los contrarios retirados
y de miedo encogido el más brioso. (*Ber.* X, 110-111)

En parecida línea, el símil de hombres de campo observando asombrados un desastre provocado por la naturaleza lo encontramos en *Eneida* cuando Eneas contempla horrorizado el incendio de Troya:

in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris
incidit, aut rapidus montano flumine torrens
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitisque trahit siluas; stupet inscius alto
accipiens sonitum saxi de uertice pastor. (*Aen.* II, 304-308)

SIERPE QUE AVANZA COMO UN CIERVO ENAMORADO

Orimandro, el rey de Persia, relata cómo vio a un monstruo en forma de horrenda serpiente que avanzaba con violencia por el bosque. El monstruo es comparado a un ciervo que, corriendo al reclamo del amor, va destrozando a su paso las cañas de un sembrado y se abre camino entre ellas:

Cual entre secas agostadas cañas
de roja mies en pérsico sembrado,
rompiendo va sus frágiles marañas
un receloso ciervo, el cuello alzado,

el tierno bramo con que amor le engaña,
que no hay estorbo a pecho enamorado,
y por lo más cerrado y más espeso
mejor camino y rastro deja impreso,

así por la confusa selva espesa
el monstruo iba rompiendo los jarales (*Ber.* XI, 48-49)

Donde el verso “que no hay estorbo a pecho enamorado” es la traslación balbueniana del célebre adagio extraído del *corpus* virgiliano:

omnia uincit amor (*Ecl.* X, 69)

Trufado del ya dos veces consignado:

improbe amor, quid non mortalia pectora cogis? (*Aen.* IV, 412)

Y donde nos encontramos con algunos elementos en los que resuena de lejos aquella cierva herida que recorría los bosques como Dido, herida de amor, recorría la ciudad en la *Eneida*:

est mollis flamma medullas
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.
uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo. (*Aen.* IV, 68-73)

El monstruo tira los árboles como un torrente desbocado:

y cual turbio raudal, rota la presa,
peñascos lleva, encinas y animales,
y en la senda que al bosque deja impresa,
matas, robles y fresnos hace iguales (*Ber.* XI, 49)

El torrente que arrasa todo lo que encuentra a su paso tiene buena presencia en la *Eneida*³²⁵. Primero en la destrucción de Troya que observaba Eneas desde su azotea:

aut rapidus montano flumine torrens
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitisque trahit siluas (*Aen.* II, 305-307)

También en el momento en que los hombres de Pirro entraban en palacio como un torrente:

³²⁵ El torrente desbocado también en Ariosto:

Come torrente che supero faccia
lunga pioggia talvolta o nievi sciolti,
va ruinoso, e giù da' monti caccia
gli arbori e i sassi e i campi e le ricolte (*Fur.* XXXVII, 110)

non sic, aggeribus ruptis, cum spumeus amnis
exiit oppositasque euicit gurgite moles,
fertur in arua furens cumulo camposque per omnis
cum stabulis armenta trahit. (*Aen.* II, 496-499)

Donde nos topamos con esa estructura de ablativo absoluto que demuestra por sí misma la dependencia de ambos textos (*aggeribus ruptis* = “rota la presa”). Y no queremos dejar de apuntar, a propósito de este símil, que ese efecto igualador de todos aquellos elementos que arrasa el torrente de Balbuena nos ha traído a la mente que ése es precisamente el efecto que se va a producir con la matanza del palacio de Príamo. De este modo, la muerte va a llegar por igual a los troyanos, de los más humildes a los más poderosos.

También Eneas mataba furioso como un torrente de negra agua:

talía per campos edebat funera ductor
Dardanius torrentis aquae uel turbinis atri
more furens (*Aen.* X, 602-604)

Y, por último, Eneas y Turno también irrumpían como torrentes en la escena de su postrera pelea:

aut ubi decursu rapido de montibus altis
dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt
quisque suum populatus iter (*Aen.* XII, 523-525)

DULCIA SE CONSUME CUAL FLOR MARCHITA

La triste historia de la joven Dulcia vuelve a servir de marco para el acercamiento de la muerte con una flor:

Así Crisalba a Dulcia consolaba
y así Dulcia se estaba consumiendo,
y aquella poca vida que faltaba
por el aire sutil se fue huyendo:
huyó el aliento que el vivir le daba
como marchita y débil flor cayendo,
la braza consumida y acabada,
entre blanca ceniza amortiguada. (*Ber.* XI, 147)

Lo que recuerda –aunque de más lejos que en los casos comentados al tratar en este mismo capítulo la flor tronchada– al virgiliano:

purpureus ueluti cum flos succissus aratro
languescit moriens (*Aen.* IX, 435-436)

Versos que conservan en Balbuena, como elemento común, la forma no personal del verbo.

ORLANDO FURIOSO COMO UN RÍO

Orlando está furioso porque ha sido engañado por el astuto Garilo. El paladín francés y antagonista épico de la obra es comparado en su arrebató a un río que ha roto la presa y se desborda arrastrando consigo al ganado:

Cual espumoso río que, deshecha
la presa que enfrenado le tenía,
furioso rompe y por la puerta estrecha
lo mismo saca que antes le impedía.
Y no de sus riberas se aprovecha,
antes furioso dellas se desvía,
y de verse oprimir más enojado,
lleva entre los pesebres el ganado (*Ber.* XII, 5)

El símil es ya conocido del lector del Bernardo (acaba de aparecer en *Ber.* XI, 49) y aquí presenta también, en tan poco espacio, multitud de elementos coincidentes con el texto de Virgilio, constituyéndose en uno de los más claramente virgilianos de entre los símiles del *Bernardo*:

non sic, aggeribus ruptis, cum spumeus amnis
exiit oppositasque euicit gurgite moles,
fertur in arua furens cumulo camposque per omnis
cum stabulis armenta trahit. (*Aen.* II, 496-499)

El símil, además de contener el adjetivo “espumoso” (*spumeus*), nos vuelve a ofrecer, como en el libro X, la misma estructura de ablativo absoluto (*aggeribus ruptis* = “deshecha la presa”). Por demás, lo espumoso del río también lo encontrábamos en:

dant sonitum spumosi amnes (*Aen.* XII, 521)

ROSELIO DESPIERTA ALTERADO COMO QUIEN SUEÑA CON UNA SERPIENTE

El joven Roselio, cautivo en Valencia, sueña que la ciudad arde y se despierta como quien ha soñado que le ataca una serpiente (símil ya utilizado en *Ber.* IV, 169):

Como el que con los ojos de repente
dio en las medallas del dorado techo,
que con la húmeda luz resplandeciente
de la luna está una ascua de oro hecho,
si antes le iba a tragar una serpiente,
queda, viéndose libre, satisfecho (*Ber.* XII, 67)

Lo que puede hacernos pensar en Eneas en la fatídica noche de la toma de Troya. Y más cuando a continuación es san Vicente quien se le aparece a Roselio y le insta a abandonar Valencia con estas palabras:

huye, hijo mío, me dijo diligente,
la odiosa tierra y servidumbre triste (*Ber.* XII, 68)

Que recuerdan sin duda a estas otras de Héleno a Eneas (que habrán de volver a resonar en el *Ber.* XXIII, 64 y que hemos comentado en este mismo capítulo) y en las que se mantiene la contrucción sintáctica transitiva del original latino:

heu, fuge crudelis terras, fuge litus auarum (*Aen.* III, 44)

MORGANTE FURIOSO CUAL SERPIENTE

El gigantesco Morgante de Córcega, furioso por la muerte de su hermano, el no menos enorme Bramante, estalla en ira y es comparado con una serpiente ponzoñosa³²⁶:

cual sierpe antigua en siesta calurosa,
hacia el terrón que le arrojó el villano
se alza, silba y revuelve la escamosa
concha, sembrando muertes por el llano,
y a la garganta y lengua ponzoñosa
del mortífero pecho saca en vano
la sed prolija que sufrió en su cueva,
y oculta allí para matar la lleva,

así del torpe desabrido pecho
del bruto rey de Córcega revienta
en rabioso furor, veneno hecho,
en que el confuso corazón alienta (*Ber.* XIII, 38-39)

El propio Bramante era también comparado en su momento con una serpiente (como hemos comprobado en *Ber.* X, 95). Hemos coincidido ya con otros ejemplos de serpientes enéidicas que se alzaban:

Primero en Androgeo:

improvisum aspris ueluti qui sentibus anguem
pressit humi nitens trepidusque repente refugit
attolentem iras et caerula colla tumentem,
haud secus Androgeos uisu tremefactus abibat. (*Aen.* II, 379-382)

También en la figura de Pirro:

qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,
nunc, positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta,
lubrica conuoluit sublato pectore terga
arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis. (*Aen.* II, 471-475)

Y en Tarconte:

³²⁶ Para una visión de las apariciones del tópico virgiliano de la serpiente amenazante y escondida en el barroco español, v. José Antonio Izquierdo, “*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco” (1993). No tratándose del mismo tópico, se observa alguna semejanza, como la latencia, con esta imagen de serpiente de Balbuena.

saucius at serpens sinuosa uolumina uersat
arrectisque horret squamis et sibilat ore
arduus insurgens (*Aen.* XI, 753-755)

Observados los fragmentos latinos expuestos, podemos apreciar que los elementos léxicos de esta serpiente de Balbuena se encuentran bien repartidos entre los tres.

MORGANTE ATACA COMO UN LEÓN

Seguidamente el mismo Morgante, que arremete contra todo lo que ve, es comparado con un furioso león entre ganado manso:

que en igual o mayor carnicería
de Córcega se vía el rey brioso,
tal que a todos los ojos parecía
entre manso ganado león furioso (*Ber.* XIII, 66)

Semejante a Euríalo:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans (*Aen.* IX, 339)

Y al gran Mecencio, figura épica más parecida a la del propio Morgante:

impastus stabula alta leo ceu saepe peragrans (*Aen.* X, 723)

MORGANTE COMO AGUA DESATADA DE UNA PRESA

En medio de marítima tormenta, Bernardo alcanza el lugar donde se encuentra Morgante. Éste continúa la desatada matanza que ha comenzado por la muerte de Bramante y en esta ocasión es comparado con el agua imparable de una presa abierta que alcanza inesperadamente a un pequeño pez:

Raudal tal vez así en veloz molino
furioso suele al levantar la presa
del espumoso tumbo el remolino
la ancha rueda mover en igual priesa.
Y el tierno pez que al curso cristalino
del río por su desgracia se atraviesa,
hecho piezas le arroja y ni se para
ni en lo que hace su furor repara. (*Ber.* XIII, 136)

La primera parte del símil, ocupada por el caudal desbocado, es ya conocida en el *Bernardo* (aparecía en *Ber.* XI, 49 y en *Ber.* XII, 5) y lo podemos seguramente poner en contacto con un verso que nos resulta ya familiar:

non sic, aggeribus ruptis, cum spumeus amnis (*Aen.* II, 496)

Y también con:

dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt (*Aen.* XII, 524)

Nos topamos, referido a la supuesta barca de Caronte, con el expresivo vocablo “preñado”³²⁷, que nos lleva de nuevo al caballo de Troya virgiliano, concretamente cuando era citada el arma equina en el marco del emotivo encuentro dentre Deífobo y Eneas en los infiernos:

cum fatalis equus saltu super ardua uenit
Pergama et armatum peditem grauis attulit aluo (*Aen.* VI, 515-516)

DOS GUERREROS CHOCAN COMO DOS NUBES

Mientras asistimos a las justas que se celebran en Acaya, hace su aparición un ignoto caballero con atuendo luctuoso que reta al poderoso Argante. La cerrada pelea de ambos es comparada con el choque violento de dos nubes a las que empujan vientos contrarios:

Como dos huecas nubes retocadas
de azul retinto y lóbregos asientos,
si de contrarios humos amasadas
las impelen también contrarios vientos,
del cierzo y austro ardiente arrebatadas,
al encontrarse dejan sus violentos
vapores, de los rayos y los truenos,
las vistas ciegas y los aires llenos (*Ber.* XVII, 150)

Lo más cercano que encontramos en la *Eneida* no son nubes sino estos vientos contrarios que se desatan en la tempestad del canto II, que en algo se asemejan, pero que no nos acaban de empujar a certificar la influencia:

aduersi rupto ceu quondam turbine uenti
confligunt, Zephyrusque Notusque et laetus Eois
Eurus equis; stridunt siluae saeuitque tridenti
spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo. (*Aen.* II, 416-419)

DUDÓN CAE COMO UN PINO GOLPEADO POR EL RAYO

Bernardo golpea a Dudón con efecto fulminante, pues el francés cae como un alto pino por efecto de un rayo³²⁸:

Así tal vez se vio pino lozano,
beldad y sombra del vecino otero,
que a un estallido por el suelo llano
su duro tronco echó rayo ligero.
Al dar en tierra, el segador cercano,

³²⁷ Este adjetivo, de raigambre clásica virgiliana en su uso (recuérdese el *equus gravis* de *Aen.* VI, 515-516), lo va a volver a utilizar Balbuena aún dos veces en el poema, referidas ambas al galeón que transportará a Bernardo y Crisalba, como hemos podido comprobar en los versos transcritos más arriba (en *Ber.* XVIII, 75 y en *Ber.* XVIII, 81).

³²⁸ El efecto fulminante del golpe también en Ariosto: «Come tocco da fulmine, di botto / diè loco al ferro, e pel mezzo s'aperse» (*Fur.* XXII, 69)

que a ampararse a su sombra iba primero,
suspense, ni se acerca ni retira,
mas asombrado y triste calla y mira. (*Ber.* XX, 55)

Comparación ya contemplada en el *Bernardo* pues, como hemos comprobado, la comparación con el rayo ya la ha utilizado Balbuena en el *Ber.* III, 48 (hablaremos de ello en el apartado de los ecos de Lucano) y en *Ber.* X, 110 (en versos ya mentados en este mismo capítulo), siendo ésta última la más parecida a esta del libro XX.

ORLANDO CABALGA COMO UN RAYO

Orlando montando a caballo es comparado a un rayo que atraviesa el cielo y asombra a quien lo ha visto:

Cual presto rayo que en su lumbre ardiente
por los aires derrama repartido,
el mundo asombra y de temor la gente,
dando paso, se humilla al gran ruido,
y él, deslumbrando, cruza de repente
el rico alcázar que dejó abatido,
que ni de antiguo muro hace caso
ni el bronce oprime ni le ataja el paso,

y él en tanto la silla del caballo
en aire brioso cobra (*Ber.* XX, 63-64)

En la *Eneida* Vulcano quedaba afectado por la ardiente llama de Venus que entraba en su cuerpo como un rayo que recorre las nubes:

non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
igne rima micans percurrit lumine nimbos (*Aen.* VIII, 391)

BERNARDO Y ORLANDO PELEAN COMO DOS CENTAUROS

La primera de las dos luchas que entablan Bernardo y Orlando recuerda mucho a la de dos centauros que pelean en el monte Osa ante la atenta mirada de Deyanira y hacen retumbar el bosque que es marco del combate³²⁹:

Cual dos fieros centauros que a las cumbres
de Osa celosos muestran su braveza,
porque de Deyanira las dos lumbres
con igual gusto miran su destreza.
De sus duros peñascos las vislumbres
vueltas centellas giran larga pieza,
resuena el bosque y cúbrese la tierra
de los destrozos de la horrible guerra,

así la honra francesa y la española,

³²⁹ Al repasar los ecos de Estacio nos volveremos a encontrar con esta comparación.

celosas de la Fama que las mira,
como el hinchado Egeo entre ola y ola,
con fuerzas crece y se derrama en ira (*Ber.* XX, 74-75)

Parecidos a aquellos dos centauros que hacían resonar el bosque y que servían para la comparación enéidica que ilustra la llegada al combate de Catilo y Coras:

ceu duo nubigenae cum uertice montis ab alto
descendunt Centaury Homolem Othrymque niualet
linquentes cursu rapido; dat euntibus ingens
silua locum et magno cedunt uirgulta fragore. (*Aen.* VII, 674-677)

BERNARDO PELEA COMO UN TIGRE

Bernardo se enfrenta ahora a los diez soldados que custodian y conducen a prisión al traidor Garilo y al caballero Teudonio. Lo hace como un tigre al que acosa un escuadrón pero que despedaza rabioso a sus enemigos:

Cual rojo tigre en acosado estrecho
el tejido escuadrón rompe importuno,
y en las sangrientas garras y en la boca
cuanto su ardiente rabia encuentra apoca (*Ber.* XX, 117)

Y esa fiera acosada que se lanzaba contra sus enemigos la encontramos en la *Eneida* ilustrando el momento en que Helénor era atacado por los rútuos:

ut fera, quae densa uenantum saepta corona
contra tela furit seseque haud nescia morti
inicit et saltu supra uenabula fertur (*Aen.* IX, 551-553)

BERNARDO ES RÁPIDO COMO UN MARINERO EN PELIGRO

Se dirige Bernardo contra los soldados que han quedado vivos de entre los que han matado a don Teudonio. Y lo hace más rápido que un marinero que se ve en peligro y se dispone a guarecerse en puerto amigo:

ni en más presteza el cauto marinero
que entre sus peñas y arenal se halla,
de los riesgos del golfo descubierto
huye al abrigo del vecino puerto

que las sobras del campo sin aliento
los filos huyen de la ardiente espada
del nuevo capitán que, en triste acento,
el fin celebra a su infeliz jornada (*Ber.* XX, 156)

Y aunque no sirve ciertamente el ejemplo para ilustrar la velocidad sino la alegría, sí encontramos en *Geórgicas* el símil del marinero que llega a puerto y en el que se compara su contento con el de los campesinos en invierno:

ceu pressae cum iam portum tetigere carinae
puppibus et laeti nautae imposuere coronas. (*Georg.* I, 303-304)

BERNARDO CAE ESTRUENDOSAMENTE COMO UN PEÑASCO

En el castillo del Carpio Bernardo se enfrenta a un toro. Hombre y animal caen aparatosamente a un patio y el estruendo que provoca la caída es semejante al de un peñasco que, allá por los infiernos, se desprende y acaba en el agua:

Así en las playas del tiznado infierno,
si algún peñasco horrible se desgaja,
el agua salta, suena el lago Averno,
y de amarilla espuma y pez se cuaja.
Suenan los bosques que en silencio eterno
del mundo guardan la mortal baraja,
asombrando los árboles vecinos
sus negros espumosos remolinos. (*Ber.* XXI, 3)

Símil que contiene abundante caudal léxico inspirado sin duda en aquel que usaba Virgilio cuando comparaba en la *Eneida* la caída de Bitias con la de un bloque de piedra al mar:

talis in Euboico Baiarum litore quondam
saxea pila cadit, magnis quam molibus ante
constructam ponto iaciunt, sic illa ruinam
prona trahit penitusque uadis inlisa recumbit;
miscent se maria et nigrae attolluntur harenae,
tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile
Inarime Iouis imperiis imposita Typhoeo. (*Aen.* IX, 710-716)

ORLANDO PELEA COMO UN LEÓN

Se produce, en el marco del consejo de los franceses, una discusión que acaba en lucha armada entre dos facciones. Orlando pelea contra tres como un león entre cazadores:

Cual marsilio león que en medio un cerro,
un venablo de aquí y de allí una vira,
un cazador de acá y de acullá un perro,
le ciñe, ladra, amenaza y tira,
y él pone a todos encrespado el cerro,
así el conde feroz con tres compite (*Ber.* XXII, 65)

Donde reaparece la ya conocida fiera acosada por cazadores de *Aen.* IX, 551-553 (que ya fue utilizada en *Ber.* XX, 17).

FERRAGUTO ES VELOZ COMO UN NEBLÍ

Ferraguto, impresionado por la belleza de Angélica, se baja del caballo y se pone a sus pies con la velocidad de un neblí:

Y cual presto neblí al veloz señuelo
con que la blanca garza le acodicia,
los alciones dejó y se arrojó al suelo
en cortesano término y caricia (*Ber.* XXII, 110)

Hay en la *Eneida* un acercamiento entre velocidad y ave (además del que ya hemos apuntado de Mercurio en *Aen.* IV, 253-255). Se trata de la comparación de la velocidad de la nave *Pristis* con la de una paloma, en el contexto de los juegos atléticos del canto V. Que tiene poco que ver con la de Balbuena por el tipo de ave y porque la de Virgilio está mucho más desarrollada:

qualis spelunca subito commota columba,
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
fertur in arua uolans plausumque exterrita pennis
dat tecto ingentem, mox aëre lapsa quieto
radit inter liquidum celeris neque commouet alas (*Aen.* V, 213)

Pero que, pese a todo, coinciden en bastantes términos, incluido ese pronombre relativo con que se abre en ambos casos el segundo verso además de la común aparición de dos términos distintos para el mismo concepto de velocidad.

FERRAGUTO SE DERRUMBA COMO UN ROBLE CORTADO

Pelean Morgante y Ferraguto en tierras del norte de África. El primero golpea al segundo con su maza y Ferraguto, aturdido, cae como un roble al que han cortado el tronco:

que a un fiero golpe de acerada maza
que al yelmo ardiente y al escudo fino
de lleno le acertó, a la verde plaza
cual duro roble destroncado vino.
Cayó y no se detiene ni embaraza
en ver si es muerto o vivo el sarracino
que, cual león libio entre una y otra palma,
en busca va de quien le lleva el alma. (*Ber.* XXII, 126)

El árbol que cae se encuentra en la *Eneida* en dos ocasiones. Cuando caía la alta Troya como un olmo:

ac ueluti summis antiquam in montibus ornum
cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
eruere agricolae certatim, illa usque minatur
et tremefacta comam concusso uertice nutat,
uulneribus donec paulatim euicta supremum
congemuit traxitque iugis auulsa ruinam. (*Aen.* II, 626-631)

O, mucho más breve, cuando caía como un pino el luchador Entelo en el marco de las competiciones en recuerdo de Anquises³³⁰:

concidit, ut quondam caua concidit aut Erymantho
aut Ida in magna radicibus eruta pinus. (*Aen.* V, 448-449)

MORGANTE FIERO COMO UN TIGRE

Morgante, cuyo carácter colérico ya nos es familiar, destruye la ciudad norteafricana de Biserta y se muestra fiero como un tigre salvaje³³¹:

cual de Hircania en las ásperas montañas
tigre de pecho y lomo remendado,
de dulce sangre hambriento, entre espadañas
la vista asombra del vecino prado.
Huye en tropel confuso a las cabañas
el fiel pastor y el tímido ganado
y él, harto de matar, ardiendo en celo,
de sus sangrientas garras lame el pelo,

así el jayán la tímida manada
de humildes moros por delante lleva (*Ber.* XXII, 172-173)

Comparación ya utilizada en *Ber.* VIII, 180 y en *Ber.* XIII, 66 y que se asemeja, mudado tigre en león, a Euríalo en medio de su matanza nocturna:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento. (*Aen.* IX, 339-341)

AMBIENTE FESTIVO EN GRANADA COMO EN UN BANQUETE TRACIO

La ciudad de Granada está de fiesta por la liberación de la joven Doralice. Ferraguto escucha de lejos música y estruendo, y el ambiente es comparado al de un bárbaro banquete en el frío Ródope:

Como tal vez debajo el polo helado,
el ísmaro soberbio y belicoso
atruena, en sus banquetes ocupado,
los collados del Ródope espantoso,
y entero un jabalí mal sazonado,

³³⁰ Ercilla recordaba esta virgiliana caída de pino en el contexto de los juegos deportivos organizados por Caupolicán tras una victoria sobre los españoles:

cual cae de la segur herido el pino,
con no menor estruendo a tierra vino. (*Araucana* X, 54).

³³¹ El tigre, sea de Hircania o de la India, también en Ariosto:

Quel che la tigre da l'armento imbele
ne'campi ircani o là vicino al Gange (*Fur.* XVI, 23).

medio crudo, sangriento y asqueroso,
brutalmente en las manos despedaza,
y tras él colma la espumante taza.

Crece los humos del calor de Baco,
vuélvese horrible confusión la cena,
ruedan las tazas y en el monte opaco
el confuso ruido de armas suena,
los finos petos del fornido Yaco,
y la selva de grita y voces llena,
los ecos quiebran por las duras peñas,
de su imprudente horror bastantes señas,

así por la ciudad el son confuso... (*Ber.* XXIII, 29-31)

Es cierto que Ovidio hacía una escueta referencia a estos banquetes tracios al cantar el inicio de la venganza de Procne en el verso *nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris sacris* (*Met.* VI, 589) donde ese *Rhodope sonat* recuerda a las palabras de Balbuena “atruena... los collados del Ródope”.

Pero la descripción de este banquete de Balbuena, más detallada, con lo que concuerda realmente en sus elementos y en su estructura es con el pasaje de *Geórgicas* en que Virgilio pinta las costumbres cinegéticas de las gentes septentrionales. En primer lugar, en ambos textos se menciona la cordillera del norteño Ródope:

quaque redit medium Rhodope porrecta sub axem (*Georg.* III, 351)

En el ambiente reina el frío:

sed iacet aggeribus niueis informis et alto
terra gelu late septemque adsurgit in ulnas. (*Georg.* III, 354-355)

Se detienen ambos en la comida: donde en Balbuena hay jabalíes, en Virgilio bueyes y ciervos:

corpora magna boum confertoque agmine cerui (*Georg.* III, 369)

Y se cierra en ambos casos con la relación de la nocturna y alegre bebida en común:

hic noctem ludo ducunt, et pocula laeti
fermento atque acidis imitantur uitea sorbis. (*Georg.* III, 379-380)

ANGELINOS COMO EL DIOS MARTE

Revista al ejército francés, que se reúne junto a los Pirineos. Presenta Balbuena al portaestandarte, Angelinos, gallardo y brillante como el tracio Marte:

como el soberbio Marte cuando en Tracia
su alfanje esgrime y de su yelmo ardiente,
en quien el sol los rayos de oro espacia,
rigor influyen en su inmutable gente,

tal el francés, en ademán y gracia,
delante el campo va resplandeciente,
haciendo a las feroces gentes guía
que en torcida corriente el Reno enfría. (*Ber.* XXIII, 136)

En la *Eneida* también Turno era comparado con Marte, descrito junto a su bárbara comitiva en Tracia³³²:

qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri
sanguineus Mauors clipeo increpat atque furentis
bella mouens immittit equos, illi aequore aperto
ante Notos Zephyrumque uolant, gemit ultima pulsu
Thraca pedom circumque atrae Formidinis ora
Iraque Insidiaequae, dei comitatus, aguntur (*Aen.* XII, 331-336)

PENACHOS Y ESCUDOS COMO OLAS O COMO ESPIGAS

Contemplamos a continuación los penachos y los escudos, que son como las olas del mar de Libia agitado por una tormenta, o cual rojas espigas movidas por el viento³³³:

Cual en el libio mar olas espesas,
si el armado Orión las alborota,
en crespos montes de avenidas gruesas
sobre la playa hierven más remota.
O cual la roja mancha de traviesas
espigas a quien Céfiro alborota
en crespas ondas, tales los agudos
plumeros vuelan y arden los escudos. (*Ber.* XXIII, 136)

Y aunque el parecido es leve, en la *Eneida* también se comparaban los movimientos de tropas con el movimiento de las mareas:

qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus
nunc ruit ad terram scopulosque superiacit unda
spumeus extremamque sinu perfundit harenam,
nunc rapidus retro atque aestu resoluta resorbens
saxa fugit litusque uadoque labente relinquit (*Aen.* XI, 624-628)

Pero el siguiente sí es un auténtico símil enéidico, ya visto en su día por Lista³³⁴, pleno de léxico coincidente (con algunos términos modificados, como el caso concreto del

³³² Si por el río Reno se refiere Balbuena al Rin, como creemos, en ese caso estaríamos ante una confusión geográfica.

³³³ Para la ascendencia homérica de este tópico cf. Cecilia Criado, “*Seges horruit hastis* (Virg., G. II 140-142). Mieses enhiestas y labranzas funestas en la épica grecorromana”, pp. 80-82.

³³⁴ Se trata del segundo ejemplo que trae Alberto Lista para certificar la imitación virgiliana de Balbuena en su citado “Examen del *Bernardo* de Balbuena”. Y éste es su comentario: «Se ve que en el Balbuena están variadas las imágenes, aunque sea uno mismo en ambos el fondo de los pensamientos. El hervir de los montes de olas, aun sobre las más lejanas playas, el arder de los escudos y el volar de los agudos plumeros son imágenes originales de Balbuena que no están en la *Eneida*. Sería eterno si me detuviese en mostrar las bellezas de dicción que encierra esta octava» (Lista, *Examen del Bernardo de Balbuena*, p. 709 de la ed. cit.).

color) y en el que también contamos con las tropas recordando a espigas, como ya vimos en *Ber.* I, 16:

quam multi Libyco uoluuntur marmore fluctus
saeuus ubi Orion hibernis conditur undis,
uel cum sole nouo densae torrentur aristae
aut Hemi campo aut Lyciae flauentibus aruis.
scuta sonant pulsuque pedum conterrita tellus. (*Ae.* VII, 718-722)

Y en:

circum hos utrimque phalanges
stant densae strictisque seges mucronibus horret
ferrea (*Aen.* XII, 662-664)

BERNARDO COMO UN CENTAURO

Bernardo, apostado brillantemente delante de sus tropas, es comparado con un enorme centauro:

Cual sobre el austro ardiente al pardo moro
el soberbio centauro mide el cielo,
y en margen de cristal tiembla el sonoro
golfo al ver trastornar su rauda vuelo,
y él, con mallas de plata y peto de oro,
su estrellada grandeza muestra al suelo,
tal, en arnés vistoso y relumbrante,
Bernardo está a su ejército delante. (*Ber.* XXIV, 41)

En la *Eneida* la comparación con el centauro tiene como protagonistas a los jóvenes argivos Catilo y Coras (como acabamos de comprobar en *Ber.* XX, 74), aunque ambos similares no presentan mayor acercamiento que la aparición de dicho centauro:

ceu duo nubigenae cum uertice montis ab alto
descendunt Centauri Homolen Othrymque niualet
linquentes cursu rápido: dat euntibus ingens
silua locum et magno cedunt uirgulta fragore. (*Aen.* VII, 674-677)

MORGANTE ATACA COMO LEÓN HAMBRIENTO

Ya inmersos en el clímax final de la obra, en plena batalla de Roncesvalles, Morgante se enfrenta al ya poeta Quevedo. El gigante de Córcega es descrito como un león hambriento que observa la presencia de un cervatillo o de un toro:

Cual fiero león, si al corto día de invierno,
tras larga noche, ayuno se levanta,
y, al salir de su cueva un ciervo tierno
o nuevo toro ve entre planta y planta,
a quien aún no ha salido firme el cuerno
ni a los pechos le cuelga la garganta,
deja otras ocasiones y al presente

las garras tienta y apercibe el diente (*Ber.* XXIV, 101)

El león que ve a un toro³³⁵ lo tenemos en *Eneida* referidos ambos animales a Turno y Palante, personajes muy asimilables a Morgante y Quevedo por sus respectivas experiencia y bisoñez y también por la suerte que les espera en batalla:

utque leo, specula cum uidit alta
stare procul campis meditantem in proelia taurum,
aduolat (*Aen.* X, 454-456)

ORLANDO EN LA BATALLA COMO NEPTUNO

Orlando en medio de la batalla es comparado a Neptuno en medio de un huracán provocado por los vientos de Éolo:

Cual del frío risco o cavernosa gruta
donde Eolo encierra los airados vientos,
de un ciego huracán tempestad bruta
al mar se arroja en soplos turbulentos,
donde su rabia hórrida ejecuta
tropa sutil de espíritus violentos
que, trastornando el golfo hasta el profundo,
la firme basa hace temblar del mundo,

saca el turbio Neptuno su tridente
y en horrible bramar los amenaza,
las ricas islas del Egeo potente
con olas sorbe y golpes despedaza,
clama Delo a su dios resplandeciente,
Sérifo hunde su pequeña plaza,
tal del feroz Roldán la altiva y brava
violencia de una y otra gente andaba. (*Ber.* XXIV, 123-124)

Estancias ambas de resonancias virgilianas comoquiera que en la primera tormenta de la *Eneida* encontramos, en una primera fase, a los vientos saliendo de la caverna donde Éolo los retenía y, en una segunda fase, a Neptuno frenándolos mientras muestra el poder de su tridente (*Aen.* I, 81-156). No se encuentran sin embargo coincidencias léxicas que reseñar.

MORGANTE EN BATALLA COMO ORIÓN

El furor de Morgante en la batalla es descrito como semejante al del mítico Orión blandiendo su clava en la Propóntide:

Entero el campo su furor llevaba
como el fiero Orión sí, desarmado
al esgrimir de su acerada clava,

³³⁵ León y toro tenemos, en distinta tesitura que en Balbuena y sus fuentes latinas, en Ariosto:
Come il leon che tolto su le corna
dal bue sia stato, e che'l dolor non senta (*Fur.* XXVI, 120)

hirviese el golfo del Proponto helado (*Ber.* XXIV, 178)

Comparación que recuerda a la enéidica que asimilaba a Mecencio con el propio Orión en el mar:

quam magnus Orion,
cum pedes incedit medii per maxima Nerei
stagna uiam scindens, umero supereminet undas,
aut summis referens annosam montibus ornum
ingrediturque solo et caput inter nubila condit (*Aen.* X, 763-767)

BERNARDO Y ORLANDO PROVOCAN EN LA PELEA RUIDO SEMEJANTE A LA FRAGUA DE VULCANO

Y llegamos así a la última comparación épica de la obra, que es también de construcción, temática e inspiración virgilianas. Los golpes que se propinan Bernardo y Orlando provocan tanto ruido como el trabajo de los cíclopes en la fragua de Vulcano cuando fabrican los rayos para Júpiter:

No en los fornidos yunques de Vulcano,
sobre las derretidas masas de oro,
labrando rayos a la diestra mano
que sola rige el estrellado coro,
con los membrudos cíclopes el vano
aire retumba en eco más sonoro,
que el valle a las confusas estampidas
de sus mortales golpes y heridas. (*Ber.* XXIV, 213)

La comparación la hallamos en *Geórgicas*, cuando se hablaba, en su caso, del afán de las abejas:

ac ueluti lentis Cyclopes fulmina massis
cum properant, alii taurinis follibus auras
accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna;
illi inter sese magna ui brachia tollunt
in numerum, uersantque tenaci forcipe ferrum (*Georg.* IV, 170-175)

OVIDIO

La viciosa lozanía de Ovidio
(Menéndez Pelayo)

Veíamos en las líneas introductorias que Alberto Lista y Aragón no dudaba en colocar al *Bernardo* “al lado del rico y delicado Ovidio”³³⁶. Más de un siglo después Marcelino Menéndez Pelayo afirmaba que al arte de Balbuena se nutre, entre otros elementos, de la “viciosa lozanía de Ovidio”³³⁷.

Para calibrar la presencia concreta de la obra de Ovidio en el *Bernardo* nos volvemos a encontrar con John Van Horne, quien encuentra en el *Bernardo* la siguiente huella ovidiana³³⁸: numerosas metamorfosis, como la de Estordían y Doralice (*Ber.* XXIII, 96 ss.); la descripción del castillo de la Fama (*Ber.* II), similar a la misma de Ovidio en *Metamorfosis* XII; la persecución del sátiro a la ninfa Iberia (*Ber.* II), claramente inspirada en el pasaje de Alfeo y Aretusa de *Metamorfosis* V, como también en la persecución de Apolo a Dafne de *Metamorfosis* I y en el episodio de Acis y Galatea en *Metamorfosis* XIII; el verso “aquello sólo sigo que repruebo” (*Ber.* IV, 141), reflejo del *deteriora sequor* (*Met.* VII, 21); la descripción del palacio de Morgana (*Ber.* I) con elementos del palacio del Sol de *Metamorfosis* II; los sacrificios de Creta (*Ber.* VII, 37 y *Ber.* XIII, 69-100), inspirados, según él, en los monstruos de Creta (*Met.* IX, 735) y en el Minotauro (*Met.* VIII, 169 ss.); la historia de Dulcia y Crisalba (*Ber.* XI, 82-152), similar a la historia de Meleagro (*Met.* VIII, 451 ss.); la conversión en oro de los compañeros de Bernardo (*Ber.* XII, 1-36), que se parece a los experimentos de Midas (*Met.* XI, 92 ss.) y a la Circe ovidiana (*Met.* XII, 20); Venus y Marte atrapados en la red (*Ber.* XIV, 75-77), basados en Venus y Marte de *Met.* IV, 167 ss.; el viaje de Malgesí (*Ber.* XVII), que se puede inspirar en el viaje de Faetón (*Met.* II, 126 ss.); el hecho de que Balbuena utilice gran cantidad de pequeños símiles y adornos; y, finalmente, el estilo elegíaco de algunos pasajes del *Bernardo*, que puede ser hijo de Ovidio.

³³⁶ Se refería Lista al *Bernardo* puesto que desconocía el resto de la producción de Balbuena, tal como afirma al exponernos el propósito de su discurso: «A este fin expondré el juicio que he formado del Bernardo, única obra de este ingenio, aunque es probable que escribiese algunas líricas» (Lista, *Examen del Bernardo de Balbuena*, p. 669 de la ed. cit.).

³³⁷ En Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana I*, p. 50.

³³⁸ En *op. cit.*, pp. 109-110.

El rápido resumen que nos ofrece Van Horne es una escueta visión pero nos resulta –en mayor medida aún que en el caso de Virgilio– francamente muy completo; de hecho es la más completa de todas las miradas de Van Horne hacia los autores grecolatinos presentes en el *Bernardo*. Tan solo echamos en falta alguna otra mención de metamorfosis y las catasterizaciones del libro XVII.

Tal y como ha sucedido con Virgilio, también aquí discreparemos en algún caso puntual de las opiniones de Van Horne, pero, tal y como hemos procedido con los ecos virgilianos, abordamos a continuación, por orden de aparición en el *Bernardo*, los pasajes con influencia ovidiana. Hemos incluido en esta primera remesa los que señala Van Horne y algunos otros recolectados por nosotros. La presentación de los ecos de Ovidio calca la estructura que hemos utilizado ya para los de Virgilio –en este caso en un único capítulo–, de modo que se repasarán, por este orden, los pasajes mayores, los pasajes menores y los símiles.

EL PALACIO DE MORGANA (*Ber.* I, 208-233)

El final del libro I del *Bernardo* contiene la minuciosa écfrasis del palacio de Morgana, adonde acaba de llegar Alcina. A Van Horne le tienta conectar la descripción con Ovidio por la aparición en ambos textos del zodíaco como parte del ornato³³⁹.

Pero no creemos que se trate tan solo de ello, sino que esta descripción recuerda, en su conjunto más amplio, a la que hacía Ovidio, en los primeros versos del segundo libro de *Metamorfosis*, cuando describía el palacio del dios Sol al recibir la visita de su hijo Faetonte.

Llega Alcina al palacio de Morgana al amanecer, cuando el sol brillaba y ardía:

en lumbres de oro y de cristal se ardía (*Ber.* I, 208)

El palacio del Sol lucía con el brillo del piropo que imita las llamas:

clara micante auro flammisque imitante pyropo (*Met.* II, 2)

Alcina es recibida por los sirvientes y baja de su carroza para entrar en el palacio de Morgana. El patio está formado por altas columnas de alabastro:

Entran al primer patio en forma ovada
de altas colunas de alabastro hecho (*Ber.* I, 210)

Ovidio, en el primer verso, nos hablaba de las altas columnas de la casa del Sol:

Regia solis erat sublimibus alta columnis (*Met.* II, 1)

El techo se remata con estucos de oro y de plata:

que en varias acroterias se remata
de enlazados estucos de oro y plata (*Ber.* I, 210)

³³⁹ «because the signs of the Zodiac are parts of the adornment» (Van Horne, *op. cit.*, p.109).

Las puertas del del Sol irradiaban plata:

argenti bifores radiabant lumine ualuae (*Met.* II, 4)

Ovidio hacía alusión a los materiales de construcción y, aunque suponemos la calidad de los mismos, el sulmonés se limitaba a decir al respecto que el trabajo artístico era superior al propio material:

materiam superabat opus (*Met.* II, 5)

Balbuena, en cambio, lo detalla: además del oro, ya nombrado, había plata, jaspe, ébano y marfil:

de plata los balaustres y antepecho,
de jaspes escaleras anchurosas,
cuyas pomposas puertas y ventanas
dan de ébano y marfil sombras galanas. (*Ber.* I, 213)

La casa de Morgana está decorada con profusión de escenas mitológicas. En el patio, estatuas de cien ninfas acuáticas recogen el agua³⁴⁰:

y en otras tantas urnas cien hermosas
ninfas las ondas cogen deleitosas. (*Ber.* I, 211)

Ovidio también describía la decoración, obra de Mulcíber, apelativo de Vulcano empleado por los poetas romanos. También una escena acuática, en la que destacaban las marinas nereidas, las hijas de Doris:

Doridaque et natas, quarum pars nare uidetur (*Met.* II, 11)

Las alusiones a la mitología –a la que Balbuena llama graciosamente “la parlara Grecia”– son muchas en el pasaje. Entre las octavas 209 y 231 el poeta incluye ninfas, faunos, Dianas, Venus, Flora, Adonis, Procris, Faetón, Midas, Apolo, Dafne, Atlante, Orión y Orfeo. En la nómina no falta Faetón, referente en la fuente ovidiana. Seguidamente entramos en la sala de Apolo, segundo referente en Ovidio, sala en la que se dibuja un Parnaso, para detenerse el autor en la descripción de la metamorfosis de la ninfa Dafne.

Ahora, el tiempo en Balbuena:

El año, la semana, el mes y el día (*Ber.* I, 230)

Y el tiempo en Ovidio, tres de cuyos términos son coincidentes:

A dextra laeuaque Dies et Mensis at Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae (*Met.* II, 25-26)

³⁴⁰ El número de cien ninfas lo encontramos en el Ovidio elegíaco: tu centum aut plures inter dominabere nymphas: / nam centum aut plures flumina nostra tenent (*Amores* III, 6, 63-64)

Las estaciones en Balbuena, en su caso dos:

Los trópicos de invierno y de verano,
del sol cerrada cárcel y camino,
uno de nieve y tempestad cubierto,
y en siempre nuevas flores otro abierto (*Ber.* I, 223)

Las estaciones en Ovidio, aquí las cuatro:

Verque nouum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordibus uuis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos. (*Met.* II, 27-30)

Cita a continuación Balbuena, uno por uno, los doce signos del zodiaco, con referencias a la mitología³⁴¹. Seis en una octava (Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo y Virgo) y los otros seis en la otra (Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis). La distribución no es casual:

Relumbra aquí el dorado vellocino
que un tiempo a Colcos hizo ser famosa
y el toro que, con cuernos de oro fino,
nadando el mar pasó una ninfa hermosa;
dos niños, uno humano, otro divino,
el cancro y su figura portentosa,
el león con la cerviz de oro estrellada,
y la virgen, de espigas coronada.

El peso ajustador de nuestras horas,
el escorpión de su veneno armado,
el que con arco y flechas voladoras
de tierna nieve deja el campo helado;
el frío capricornio que en sonoras
borrascas da el sereno mar turbado,
el copero que a Júpiter infama
con los dos peces de argentada escama. (*Ber.* I, 226-227)

No es casual puesto que Ovidio aunque, como en el caso anterior de los materiales, también los cita sin desarrollarlos, sin embargo sí indica que, de los doce, seis estaban a un lado de la puerta y los seis restantes al otro lado, que es como distribuye los signos Balbuena entre sus octavas:

signaque sex foribus dextris totidemque sinistris (*Met.* II, 18)

LA FAMA Y SU CASTILLO (*Ber.* II, 101-108)

Conocemos ya, por el primero de los capítulos virgilianos de nuestro trabajo, la descripción que hace Balbuena del castillo donde habita la Fama. Ovidio,

³⁴¹ También Lucano trae los signos del Zodiaco en *Phars.* IX, 533-537.

inmediatamente después de haber referido el sacrificio de Ifigenia, también nos dibujaba en *Metamorfosis* a la Fama y su morada. Servía su aparición para explicar el conocimiento que tenían los troyanos de la llegada de las naves griegas a sus costas.

Escena que sigue Balbuena en el *Bernardo* y que describe el castillo de la Fama, como Ovidio, también justo después de otra escena que se desarrolla en el mar de Jonia, concretamente la aparición de las armas de Aquiles. Así nos acerca el poeta hasta el castillo donde mora la Fama:

Entre la tierra, el cielo, el mar y el viento
un soberbio castillo está labrado
que, aunque de huecos aires su cimiento,
y en frágiles palabras amasado,
basa no tiene de mayor asiento
el mundo, ni los cielos se la han dado (*Ber.* II, 101)

La correspondencia léxica es total a la hora de situar el lugar:

Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi (*Met.* XII, 39-40)

El “soberbio castillo” de Balbuena es la *summa arx* de Ovidio:

fama tenet summaque domum sibi legit in arce (*Met.* XII, 43)

Y está llena de aires huecos, como los huecos oídos de la de Ovidio:

penetratque cauas uox omnis ad aures (*Met.* XII, 42)

El edificio se encuentra en lo alto:

en las nubes esconde sus almenas (*Ber.* II, 102)

Como la otra en sus regiones celestes:

caelestesque plagas, triplicis confinia mundi (*Met.* XII, 40)

Y más alusiones a los múltiples agujeros del edificio, por donde todo escapa:

la tierra y cielo desde allí juzgando,
de anchos resquicios y atalayas llenas (*Ber.* II, 102)

Como en:

innumerosque aditus ac mille foramina tectis (*Met.* XII, 44)

Las almenas están llenas de ojos para vigilar día y noche:

de ojos cubiertas, sin dormir velando (*Ber.* II, 102)

Y la de Ovidio permanecía vigilante noche y día:

nocte dieque patet (*Met.* XII, 46)

Resuenan en su interior las vidas de las gentes:

ajenas vidas y obras pregonando (*Ber.* II, 102)

En la de Ovidio lo que resonaba era el bronce:

tota est ex aere sonanti,
tota fremit uocesque refert iteratque quod audit (*Met.* XII, 46-47)

No hay palabra, por pequeña que sea, que se le escape a la Fama:

sin que palabra, aunque pequeña, suene
que de rumor las bóvedas no llene (*Ber.* II, 102)

Como en la de Ovidio, en la que penetraban hasta los pequeños murmullos:

Nec est tamen clamor, sed paruae murmura uocis (*Met.* XII, 49)

La Fama es quien habita en esa fortaleza, de donde sale a volar por el mundo:

Fama, monstruo feliz, vario en colores,
es quien las torres del alcázar vela,
y en plumas de vistosos resplandores
por todo el orbe sin cansarse vuela (*Ber.* II, 103)

Como la ovidiana, que aquí ocupa la parte final del fragmento, y también paseaba su mirada buscona por todo el orbe:

ipsa quid in caelo rerum pelagoque geratur
et tellure uidet totumque inquirat in orbem (*Met.* XII, 62-63)

Y de nuevo las huecas voces:

vuelve en cuadrados ecos su techumbre
de huecas voces un sonoro vuelo (*Ber.* II, 104)

Semejantes a las ya mencionadas del verso:

penetratque cauas uox omnis ad aures (*Met.* XII, 42)

Los patios se llenan de rumores:

que en confuso rumor los patios llena
y un rico mundo de grandezas suenan (*Ber.* II, 104)

Como los rumores vagaban por los atrios en Ovidio:

atria turba tenet: ueniunt, leue uulguſ euntque
mixtaque cum ueris paſſim comenta uagantur
milía rumorum confuſaque uerba uolutant (*Met.* XII, 53-55)

La caſa carece de llave y cerradura:

Los firmeſ quicioſ de laſ altaſ puertaſ
ſin guardadoras llaveſ ni candadoſ
a todo tiempo y toda gente abiertaſ (*Ber.* II, 105)

Como ſu antecedeſora, también abierta a todo el mundo:

et nulliſ incluſit limina portis,
nocte dieſque patet (*Met.* XII, 45-46)

Los rumores hacen crecer el deſeo de noticiaſ:

loſ vulgaſeſ rumoreſ, cuyo emjambre
al deſeo de ſaber crece el hambre (*Ber.* II, 105)

Como crecía en Ouidio el tamaño del engaño:

meſuraque ficti
creſcit (*Met.* XII, 57-58)

El vulgo profano preſta oídos a loſ rumores y loſ difunde y engorda ſin conſtratarloſ, de modo que acaban volviendo irreconocibleſ haſta loſ oídos de loſ que loſ dijeron primero:

A éſtoſ, ſin que el reciente raſtro borre,
el vulgo la ignorante oreja aplica,
y al ciego aliento que en ſuſ patioſ corre,
la máſ templada boca multiplica.
Loſ cuentoſ que uno oyó en la primer torre,
tan mudadoſ en otra loſ publica,
que, volviendo a encontrarloſ ſuſ autoſeſ,
nueuoſ loſ juzgan y loſ dan mayoreſ. (*Ber.* II, 106)

Lo miſmo que en:

confuſaque uerba uolutant
e quibuſ hi uacuaſ implent ſermonibuſ auſeſ
hi narrata ferunt alio, meſuraque ficti
creſcit et auditiſ aliquid nouuſ adicit auctor (*Met.* XII, 55-58)

La fortaleza de la Fama eſtá hecha de bronce ſonoro:

El firme umbral de ſonoroſo bronce (*Ber.* II, 107)

El miſmo material y la miſma ſonoridad que en ſu modelo:

tota est ex aere sonanti (*Met.* XII, 46)

Y, antes de cerrar la descripción del *crescendo*, reaparece en Balbuena el propio verbo “crecer”:

mas crece el tibio vuelo en fuerza tanta
que a la luz deja en su cundir vencida (*Ber.* II, 108)

Los pasajes contrastados son ciertamente semejantes en extensión –relativa– y en léxico; pero la sensación que dejan uno y otro es muy diferente, pues mientras en la casa de la Fama de Balbuena lo que destaca es el estruendo trompeteril, en la de Ovidio predomina en cambio el engañoso silencio propagador de bulos.

El pasaje, tal y como hemos comprobado en el primer capítulo de los dedicados a Virgilio, completa sus influencias clásicas en la descripción de la Fama en la *Eneida*.

LA NINFA IBERIA PERSEGUIDA (*Ber.* II, 162-179)

La ninfa Iberia, a quien Ferraguto ha librado de la persecución de un sátiro, le cuenta quién es ella y describe con minuciosidad otra persecución que sufrió ella misma a manos de la divinidad del lugar.

Los versos se basan fundamentalmente en *Metamorfosis* V, donde la ninfa Aretusa cuenta cómo fue perseguida por el río Alfeo.

Comienza la ninfa su presentación:

una soy de las ninfas de este río
de su juncia nacida en las riberas (*Ber.* II, 162)

Aretusa comenzaba a hablar del mismo modo:

“pars ego nympharum, quae sunt in Achaïde” dixit
“una fui (*Met.* V, 577-578)

Iberia presume de que en otro tiempo eran destacadas sus habilidades cinegéticas, en las que ninguna otra ninfa la superaba:

ya en otro tiempo el ejercicio mío
fue por los montes fatigar las fieras.
Ninguna selva ni lugar sombrío
sin los despojos de mi caza vieras.
En armar redes y acechar paradas
las más diestras no fueron tan nombradas (*Ber.* II, 162)

También la ninfa Aretusa cazaba como ninguna:

una fui: nec me studiosius altera saltus
legit nec posuit studiosius altera casses (*Met.* V, 578-589)

Iberia es bella, a lo que no da importancia, y el ejercicio al aire libre no daña su belleza; pero ella jamás se miró en un espejo:

Y no me estraga el áspero ejercicio
la atezada beldad de mi figura,
que, si estimarla en poco no fue vicio,
nunca más la estimé de lo que dura.
El terso espejo, cuyo amargo oficio
es siempre preparar nueva hermosura,
nunca la mía templó, ni en clara fuente
por nuevo adorno contemplé mi frente. (*Ber.* II, 164)

A Aretusa, más directa, no le agradaba ser tan bella y casi se avergonzaba de ello:

Sed quamuis formae numquam mihi fama petita est,
quamuis fortis eram, formosae nomen habebam.
Nec mea me facies nimium laudata iuuabat,
quaeque aliae gaudere solent, ego rustica dote
corporis erubui crimenque placere putauī. (*Met.* V, 580-584)

A mediodía, con un calor abrasador, Iberia volvía de cazar:

Ya Febo estas montañas abrasaba,
en iguales balanzas puesto el día,
cuando yo sus collados trastornaba
rastrando un ciervo que flechado había.
El cansancio el calor me acrecentaba
y una fresca alameda que nacía
de las orillas de este hondo río
señas hacía temblando a un viento frío. (*Ber.* II, 165)

Lo mismo que Aretusa, quien recordaba que hacía calor cuando, volviendo cansada del bosque Estínfalo, se detuvo junto a un río:

Lassa reuertebat (memini) Stymphalide silua:
aestus erat, magnumque labor geminauerat aestum.
Inuenio sine uertice aquas, sine murmure euntes (*Met.* V, 585-587)

Balbuena describe en dos octavas el paisaje, en el que destacan sauces sombríos:

Tejiendo en frescas hojas y altas ramas
de sombríos sauces y ásperos laureles (*Ber.* II, 166)

Ovidio hacía lo propio:

cana salicta dabant nutritaque populus unda
sponte sua natas ripis decliuibus umbras (*Met.* V, 590-591)

Iberia, al llegar, observa la quietud del río:

Bebiendo al fresco viento el soplo blando,
al frío llegué de la ribera amena,
por donde se iba sin mover pasando
en brazos de cristal la onda serena (*Ber.* II, 168)

Aretusa veía que ni murmuraban las aguas:

inuenio sine uertice aquas sine murmure euntes (*Met.* V, 587)

La ninfa hispana mete el pie en el agua y, al comprobar que estaba fresca, se arroja desnuda al río:

meto el pie dentro y, como siento el frío,
desnuda me arrojé en el manso río (*Ber.* II, 168)

No hace sino seguir los pasos de Aretusa, aunque la ninfa helena procedía poco a poco:

accesi primumque pedis uestigia tinxī,
poplite deinde tenus neque eo contenta recingor
molliaque impono salici uelamina curuae
nudaque mergor aquis (*Met.* V, 592-595)

Iberia nada agitando las aguas con las manos:

A veces con la una y otra mano
si asir procuro de las ondas frías,
ellas, haciendo mi trabajo vano,
de mí se huyen por diversas vías.
Vuelvo y revuelvo el cristalino llano (*Ber.* II, 169)

Aretusa agitaba los brazos en el agua:

quas dum ferioque trahoque
mille modis labens excussaque bracchia iacto (*Met.* V, 595-596)

Iberia siente el rumor de unos remolinos que hacen temblar los árboles cercanos:

sentí por ellas nuevos remolinos
y vi temblar los árboles vecinos (*Ber.* II, 169)

Aretusa sintió un murmullo bajo el agua:

nescio quod medio sensi sub gurgite murmur (*Met.* V, 597)

Sale de las aguas el dios del lugar, una figura con barba y coronada de cañas y ovas. Iberia queda turbada y, aun sin ropa, emprende la huida:

Al descubrir el dios quedé turbada
y a huir medrosa comencé desnuda (*Ber.* II, 171)

Como desnuda huía Aretusa:

sicut eram, fugio sine uestibus (*Met.* V, 601)

El hecho de que estuviera desnuda motiva al recién aparecido, que arde en deseos de poseerla:

Y él, viéndome sin ropa, despojada
de mi arco de oro y de su flecha aguda,
ardiendo sintió el alma antes helada,
y de su nueva pretensión no duda,
que al gran señuelo que el amor le hacía
ningún estorbo en él serlo podía. (*Ber.* II, 171)

También a Alfeo le cuadraba la desnudez de Aretusa y le hacía arder en deseos:

tanto magis instat et ardet,
et, quia nuda fui, sum uisa paratior illi (*Met.* V, 602-603)

Y comienza la fuga de Iberia, como paloma perseguida por gavilán:

yo huyo de él cual tímida paloma
del presto gavilán que le da caza,
y él el seguirme tan por suyo toma
como a paloma el gavilán de raza (*Ber.* II, 172)

Casi calcada de la huida de Aretusa, como paloma perseguida por gavilán:

sic ego currebam, sic me ferus ille premebat
ut fugere accipitrem penna trepidante columbae
ut solet accipiter trepidas urgere columbas (*Met.* V, 604-606)

Iberia corre por el valle hacia una loma:

saliendo deste valle a aquella loma
subía (*Ber.* II, 172)

Aretusa corría por campos, montes, riscos y rocas:

Per tamen et campos, per opertos arbore montes,
saxa quoque et rupes et, qua uilla nulla, cucurri (*Met.* V, 612-613)

Iberia, al ir desnuda, es tan rápida como el dios y no se deja alcanzar:

y como nada me embaraza,
en lugar de correr creo que volaba
y siempre a mis espaldas le llevaba (*Ber.* II, 172)

Aretusa no era menos rápida que Alfeo:

nec me uelocior ille (*Met.* V, 609)

Pero el dios se le acerca hasta tal punto que Iberia ve su sombra:

en esto veo su sombra de improviso
que el sol ya por mis hombros la subía (*Ber.* II, 173)

Lo mismo que le ocurría a Aretusa con Alfeo:

sol erat a tergo: uidi praecedere longam
ante pedes umbram (*Met.* V, 614-615)

A no ser que el miedo le estuviera jugando una mala pasada a Iberia:

si no era de algún álamo o aliso
y por suya el temor me la vendía (*Ber.* II, 173)

Aretusa también pensaba en la posibilidad de que se tratara de una visión provocada por el miedo:

nisi si timor illa uidebat (*Met.* V, 615)

Pero no se trataba de una impresión óptica porque su perseguidor ya se le echa encima hasta y ella puede sentir literalmente su aliento:

mas no era el presto dios nada remiso
ni sus pies solos cabe mí sentía,
que ya casi en mis pasos tropezaba
y su aliento el cabello me volaba (*Ber.* II, 173)

Los mismos pies y el mismo aliento que sintió la Aretusa de Ovidio:

sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens
crinales uittas adflabat anhelitus oris (*Met.* V, 616-617)

Iberia no puede más y ya se rinde:

y allí sin poder más me vi rendida (*Ber.* II, 174)

Ovidio no empleaba el término, pero Aretusa estaba exhausta por la carrera:

fessa labore fugae (*Met.* V, 618)

A Iberia no le queda ya sino confiar su suerte a la casta Diana, a la que invoca recordando el pacto del *do ut des*:

Divina diosa, si por mí ofrecidas
víctimas fueron humos de tus aras,
y sus puras entrañas encendidas
llamas, en nombre tuyo, dieron claras;
si aljaba y flechas traje a ti debidas,
y tu selva aprobó sus diestras varas,
de este fiero enemigo y su torpeza

defiende, oh casta diosa, mi limpieza. (*Ber.* II, 175)

Varios de los elementos de esta invocación se encontraban ya en la de Aretusa:

“fer opem, deprendimur,” inquam,
“armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti
ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra.” (*Met.* V, 618-620)

Diana acude en ayuda de Iberia y esparce una niebla helada alrededor de su protegida:

cuando Dīana de entre aquellos ramos
salió esparciendo en mí una niebla fría (*Ber.* II, 176)

Como Diana había acudido con su niebla en ayuda de Aretusa:

mota dea est spissisque ferens e nubibus unam
me super iniecit (*Met.* V, 621-622)

El dios trata de apresar la nube bajo la que se esconde la ninfa:

y el fugitivo dios, que ya ponía
en mí sus brazos, aunque quedó ciego,
por mil partes cercó la nube luego. (*Ber.* II, 176)

Alfeo rebuscaba entre la neblina:

lustrat caligine tectam
amnis et ignarus circum caua nubila quaerit (*Met.* V, 622-623)

Iberia se siente como una cordera asustada ante la inminencia del ataque del lobo:

inquieta me traía y alterada
cual tímida cordera que presente
el lobo en torno del aprisco siente (*Ber.* II, 177)

Como una cordera también Aretusa, aunque Ovidio extendía la comparación a una liebre acosada por perros de caza:

Anne quod agnae est
siqua lupos audit circum stabula alta frementes
aut lepori, qui uepre latens hostilia cernit
ora canum nullosque audet dare corpore motus? (*Met.* V, 626-629)

A la ninfa de Balbuena el miedo le provoca un sudor semejante a gotas de rocío y observa que sus huesos se van transformando en cristal:

cuando medrosa entre un sudor helado
me vi ir toda abrasando y consumiendo,
que a modo de rocío delicado
de sus senos la nube fue lloviendo,
los huesos ya en cristal se habían trocado

y como hielos se iban derritiendo (*Ber.* II, 178)

A la de Ovidio le caían del cuerpo gotas azules, manaba agua por donde pasaba y de los cabellos le caía rocío:

Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus
caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae
quaque pedem moui, manat locus, eque capillis
ros cadit (*Met.* V, 632-63)

El perseguidor de Iberia reconoce el líquido elemento:

y el amante,
que el agua conoció, mudó el semblante (*Ber.* II, 178)

Alfeo reconoció las aguas amadas:

sed enim cognoscit amatas
amnis aquas (*Met.* V, 636-637)

Finalmente el dios abandona su corporeidad para transformarse en acuoso, tras lo cual se lanza para unirse con las aguas en que se ha convertido Iberia:

dejó la grave majestad pesada
y en ver mis nuevas ondas atrevido,
“la empresa mía”, dijo, “es acabada”
y en sus aguas tras mí se ha convertido (*Ber.* II, 179)

No había hecho la libidinosa deidad sino seguir los pasos de Alfeo, quien había dejado atrás su forma humana para lanzarse a sus amadas aguas:

positoque uiri, quod sumpserat, ore
uertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas (*Met.* V, 637-638)

Hemos tenido oportunidad de comprobar que la imitación de Balbuena, realizada desde el episodio de Alfeo y Aretusa, es totalmente lineal y en ocasiones se acerca a lo literal.

Pero la presencia de Febo (*Ber.* II, 165) al principio del pasaje apunta a su vez a cierta influencia de otro pasaje también ovidiano, el de la metamorfosis de la ninfa Dafne –tan garcilasiana– en el primer libro de *Metamorfosis*, influencia que confirman algunas coincidencias léxicas.

El alma del dios arde en Balbuena:

ardiendo sintió el alma antes helada (*Ber.* II, 171)

Como ardía el pecho de Apolo en Ovidio:

sic deus in flammas adiit, sic pectore toto

uritur (*Met.* I, 495-496)

Se encuentra allí el ejemplo de la cordera que huye del lobo:

cual tímida cordera que presente
el lobo entorno del aprisco siente (*Ber.* II, 177)

Como también estaba en Ovidio:

sic agna lupum (*Met.* I, 505)

Y el gavilán que pone en fuga a la paloma:

yo huyo de él cual tímida paloma
del presto gavilán (*Ber.* II, 172)

Aunque en esta ocasión Ovidio hablaba de águila y la rapidez se refería a las perseguidas y no al perseguidor:

Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae (*Met.* I, 506)

Recordemos que a Iberia el ejercicio no le daña la belleza:

y no me estraga el áspero ejercicio
la atezada beldad de mi figura (*Ber.* II, 164)

Y a Dafne el correr le aumentaba su atractivo:

auctaque forma fuga est (*Met.* I, 530)

El dios se acerca a Iberia y ella siente su aliento en sus cabellos:

que ya casi en mis pasos tropezaba
y su aliento el cabello me volaba (*Ber.* II, 173)

Apolo se acercaba a Dafne y le echaba ya el aliento en los cabellos:

inminet et crinem sparsum ceruicibus adflat (*Met.* I, 542)

Por ultimo, repasamos algún que otro posible eco de un tercer pasaje ovidiano, aquel en que la ninfa Galatea cuenta a Escila cómo Acis huía del cíclope Polifemo, y su transformación final en río en el libro XIII de *Metamorfosis*.

Arde la fluvial divinidad:

ardiendo sintió el alma antes helada (*Ber.* II, 171)

Ardía Polifemo:

Vror enim, laesusque exaestuat acrius ignis (*Met.* XIII, 867)

Iberia, la perseguida, se convierte en líquida:

los huesos ya en cristal se habían trocado
y como en hielos se iban derritiendo (*Ber.* II, 178)

Acis, el perseguido, se convertía en río:

Sed sic quoque erat tamen Acis in amnem
uersus (*Met.* XIII, 896-897)

Por todo lo dicho, se trata, no hay duda de ello, del más amplio y elaborado pasaje ovidiano de toda la obra y compite con el virgiliano de Serpilo y Celedón en ser el de mayor caudal grecolatino del *Bernardo* y, por tanto, de toda la obra de Balbuena.

No descartamos la posibilidad, apuntada por Fucilla, de que Balbuena tenga en mente, concretamente aquí y también de modo general, en su acercamiento a la imitación ovidiana, la traducción renacentista italiana de Andrea dell' Anguillara. Hay algunos datos léxicos que quizá apuntan a ello. Como cuando dice Ovidio:

crimenque placere putauit

Y traduce Anguillara *crimen* por “vizio”:

Che vizio mi pareo piacere a lui (Anguillara, *Met.* V, 200)

Y Balbuena adapta incluyendo el vocablo “vicio”:

la atezada beldad de mi figura,
que, si estimarla en poco no fue vicio,
nunca más la estimé de lo que dura. (*Ber.* II, 164)

En parecida línea, si nos fijamos en un momento clave de la persecución como es la comparación con el gavilán cazando la paloma, podemos observar que el texto de Balbuena cuenta con dos términos (“presto” y “tímida”) contenidos en la adaptación de Anguillara, que decía:

Come l'ingordo veltro ardito e presto
suol nei campi cacciar timida damma (V, 209)

Y que en Balbuena es:

yo huyo de él cual tímida paloma
del presto gavilán que le da caza (*Ber.* II, 172)

LOS SACRIFICIOS DE CRETA (*Ber.* VII, 37) y EL LABERINTO (*Ber.* XIII, 69-100)

El godo Gundémario informa a Bernardo y Orimandro de que un viejo le había contado que las tres mujeres a las que intentaba aquél rescatar (Arlaja, Ardelia y Zoraida) habían sido secuestradas por piratas cretenses con la intención de sacrificarlas al dios Mercurio, cuya cólera había que aplacar³⁴²:

Por aplacar la fuerza de Mercurio,
patrón de los isleños mercaderes,
de Júpiter y Maya hijo espurio,
autor de embustes, nuevas y placeres,
desde el golfo Carpacio al mar Ligurio
busca para su altar bellas mujeres
el cretense falaz de engaños lleno,
tal que para ser malo sólo es bueno. (*Ber.* VII, 38)

Sobre ello dice van Horne:

The whole matter of sacrifices in Crete is prominent in the Bernardo (VII, 37; XIII, 68-100, etc.). It is probable that Balbuena had in mind the Ovidian accounts of monsters in Crete (Met. IX, 735) and specially the Minotaur (Met. VIII, 169 ff.). In fact he mentions by name the labyrinth of Daedalus as the abode of misshapen monsters and as the foundation of a more recent temple (XIII, 72-73).³⁴³

Sin embargo nosotros en este caso no encontramos eco concreto alguno en los lugares que apunta Van Horne. Balbuena, en el libro VII, dice que en la isla de Creta tienen lugar sacrificios de doncellas raptadas:

En Creta hay sacrificios ordinarios
donde al altar de un ídolo inhumano
degüellan cada mes una doncella,
de las que en corso prenden la más bella. (*Ber.* VII, 37)

En el otro pasaje al que hace referencia Van Horne, ya perteneciente al libro XIII, Balbuena hace esta breve mención al laberinto, al Minotauro y al hilo de Ariadna:

Está el ignoto laberinto hecho
por la mano de Dédalo ingeniosa,
de la rica ciudad un breve trecho,
al ciego amparo de una selva umbrosa,
donde un real monstruo de doblado pecho
posada tuvo y cárcel engañosa,
y al fin la luz de un hilo delicado
hacerlo pudo claro de intrincado.

De aquí espantosos nacen todavía
disformes bultos, sombras infernales,

³⁴² La razón del enfado de Mercurio se conocerá cuando se aporten y traten, en el siguiente apartado de este mismo capítulo, los detalles de la historia de la princesa Dulcia.

³⁴³ Van Horne, *op. cit.*, pp. 109-110.

éste el fuego encendió que en Creta ardía
y parió en ella los presentes males (*Ber.* XIII, 72-73)

Tras lo cual Balbuena emprende la descripción del templo que se construyó sobre las ruinas del viejo laberinto de Creta:

Sobre este oscuro laberinto un día
un rico templo de arcos inmortales
se vio nacido... (*Ber.* XIII, 73)

Pero no es en Ovidio sino en Virgilio donde encontramos, justo antes de la cita de la tierra cretense y su laberinto, la mención a un templo, el que Dédalo consagró a Apolo a la vuelta de su viaje:

posuitque immania templa (*Aen.* VI, 19)

Vuelve a hacer Balbuena referencia al sacrificio de mujeres con la transcripción de un letrero que, inserto en el templo cretense, contenía el siguiente recado de parte del irritado dios Mercurio:

En cada luna una doncella espero
que aquí degüelle la venganza mía,
hasta que ponga otra mayor belleza
esta hermosa guirnalda en su cabeza (*Ber.* XIII, 79)

Y, si acudimos a Ovidio, encontramos que, en el contexto de la historia de Ifis y su ilícito y tormentoso amor lesbiano del libro IX de *Metamorfosis*, apenas se toca el asunto de Pasífae y su amor por el toro de Creta (*Met.* IX, 735-737). Y cuando acudimos al libro VIII comprobamos que en él se describe, con algún detalle, lo sinuoso del laberinto y la posterior ayuda de Ariadna a Teseo.

De modo que, aunque nada hay que impida pensar que, de modo general, pudiera Balbuena tener en la cabeza las referencias cretenses de Ovidio, el hecho es que no se encuentra ningún tipo de correspondencia léxica ni de otro tipo.

Pero el propio Van Horne, antes de referirse a la posible fuente clásica, habla de Ariosto:

Cretan pirates carry off the women of Gundémáro's party as sacrificial victims. Disregarding, for the moment, classical authority for sacrifices in Crete, it may be remembered that Ariosto describes the carrying of maidens to Ebuda as victims of a monster (*Fur.* IX, 11-13)³⁴⁴

Y lo vuelve a afirmar cuando dice:

The whole history of the sacrifices in Crete is chiefly ovidian, but it may owe a little to de sacrifice of victims to the marine monster in the Hebrides (*Fur.* IX, X). Ariosto's Cretan references (*Fur.* XX, 14 ff.) are hardly relevant.³⁴⁵

³⁴⁴ Van Horne, *op. cit.*, p. 61.

³⁴⁵ Van Horne, *op. cit.*, p. 72.

De modo que, examinados los textos, nosotros nos decantamos más bien por la inspiración en los *romanzi* caballerescos, concretamente en el *Orlando Furioso*, en la escena en que las mujeres cretenses, fruto de una secular venganza contra los hombres que en su día las abandonaron, sacrifican varones en un altar³⁴⁶.

Y si buscamos otras alusiones a Creta, también las encontramos en esta breve referencia virgiliana en la que se cita a Pasífae y al Minotauro a comienzos del libro VI de la *Eneida*:

Contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis
Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae,
hic labor ille domus et inextricabilis error (*Aen.* VI, 23-27)

Pero igualmente sin existir mayor conexión con lo que desarrolla Balbuena. Creemos sin embargo que el encuentro y posterior lucha de Bernardo con un toro en el patio del castillo encantado (al final del libro XX y al principio del XXI), sí puede ser reflejo de la lucha de Teseo con el Minotauro.

LA HISTORIA DE DULCIA (*Ber.* XI, 82-152)

Ésta es la historia de Dulcia, narrada por el rey Orimandro a Bernardo en el transcurso del viaje en barco que ambos realizan:

Calipso, reina de Creta, y su marido Alencastro, antiguo duque de Colonia, tuvieron una hija llamada Dulcia. Calipso celebra un sacrificio en el patio del palacio cretense cuando la nodriza Gravinia, que amamantaba a la niña, corta una rosa de la que mana sangre. Gravinia comienza entonces a transformarse en árbol y, mientras le queda algo de voz, canta el destino de Dulcia: vivirá poco y su vida está ligada, junto a la de su patria Creta, a la conservación de un tronco semiquemado que arde es ese momento en el altar de los sacrificios. La madre se apresta al altar y rescata el tizón, que pone en el acto en agua y envuelve en oro. Poco después Calipso da a luz a otra hija, Crisalba, la más bella doncella de Creta.

Siendo ya adolescente, Dulcia sale un día a cazar y Mercurio, que pasaba volando por allí, se fija en ella y baja a la tierra. El dios impresiona a la muchacha con su belleza y ella queda encinta. La madre, furiosa por la deshonra que supone el embarazo, decide

³⁴⁶ Las mujeres cretenses de Ariosto, eco y trasunto de las míticas mujeres lemnias (cf. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* I, 609-909), habían fundado en Creta la ciudad de Alessandria. Capturaban los barcos que se acercaban a sus costas y sacrificaban a un varón cada día:

Se dieci o venti o più persone a un tratto
vi foser giunte, in carcere eran messe:
e d'una al giorno, e non di più, era tratto
il capo a sorte, che perir dovesse
nel tempio orrendo ch'Orontea avea fatto,
dove un altare alla Vendetta eresse;
e dato all'un de' dieci il crudo ufficio
per sorte era di farne sacrificio. (*Fur.* XX. 35)

acabar con Dulcia y se dispone a quemar el tizón. Calipso se debate largamente entre hacerlo o no pero finalmente arroja la madera al fuego. Dulcia entonces nota cómo se quema por dentro y, sintiéndose morir, acaba cayendo en brazos de su hermana Crisalba. Tiene ahora un recuerdo para a Mercurio y para el hijo que de él ha engendrado en sus entrañas. Y así, mientras Crisalba expresa a su hermana sus ansias de morir con ella, Dulcia expira, tras lo cual Balbuena hace un emocionado canto a la inconstante suerte humana.

Como bien dice Van Horne, la deuda de la historia de Dulcia con la de Meleagro no necesita demostración:

In the story of Dulcia and Crisalba (XI, 82-152), the life of Dulcia depends on the preservation of a half-burned brand. When Dulcia is dishonored, her mother, after an inner struggle between love and honor, throws the brand on the fire. The resemblance to the Meleager story is too clear to need demonstration (*Met.* VIII, 451 ff.)³⁴⁷

Efectivamente Gravinia, tras jurar que ella de nada es culpable, se dirige a la niña y hace su vaticinio:

Y a ti también sin culpa, desdichada,
corta suerte tu estrella te ha ofrecido.
Tierna niña, tu vida está engastada
en aquel tronco en fuego consumido (*Ber.* XI, 101)

En el caso de Meleagro las Parcas se encargaron de hacerlo:

“tempora” dixerunt “eadem lignoque tibique,
o modo nate, damus” (*Met.* VIII, 454-455)

Calipso extrae el tizón del fuego, lo rocía con agua y lo conserva bien guarnecido:

La reina al rojo altar, sin perder punto,
a guarecer en el tizón la vida
de su hadada y tierna infanta pasa,
donde, ya ardiendo, estaba vuelto en brasa.

Del fuego le sacó, y en agua muerto,
cobraste, oh Dulcia, nueva hermosura,
y en un lugar seguro y encubierto
tu vida con su muerte se asegura. (*Ber.* XI, 104-105)

Altea, madre de Meleagro, una vez desaparecidas las Parcas con su vaticinio, sacaba el ramo ardiente del fuego, lo bañaba en agua y durante años conservó con él la vida de su hijo:

Quo postquam carmine dicto
excessere deae, flagrantem mater ab igne
eripuit ramum sparsitque liquentibus undis.
Ille diu fuerat penetralibus abditus imis

³⁴⁷ Van Horne, *op. cit.*, p. 110.

seruatusque tuos, iuiuenis, seruauerat annos (*Met.* VIII, 455-459)

Tras la deshonra de Dulcia, la reina de Creta saca el ramo dispuesta a deshacerse de él:

Saca el ramo fatal de oro vestido,
que era de su valor la mayor seña,
y del engaste ya de él guarnecido
entre frágil le pone y seca leña,
y al enemigo fuego lo ha ofrecido,
que otra venganza tiene por pequeña. (*Ber.* XI, 120)

Altea también tenía la intención de quemar el ramo:

protulit hunc genetrix taedasque et fragmina poni
imperat et positis inimicos admouet ignes (*Met.* VIII, 460-461)

En el evidente calco destaca el sintagma *inimicos ignes*, reproducido con total exactitud por Balbuena en “enemigo fuego”. Del mismo modo llama la atención la elección del adjetivo “frágil”, tan cercano etimológicamente al original latino *fragmina*.

Hasta tres intentos de arrojar la madera por parte de Calipso:

Tres veces encenderlo intenta (*Ber.* XI, 120)

Cuatro eran en el caso de Altea:

Tum conata quater flammis inponere ramum (*Met.* VIII, 462)

Pero otras tantas lo saca del fuego:

y luego
otras tantas lo hurta al mortal fuego. (*Ber.* XI, 120)

Balbuena se recrea en la escena:

Ya lo saca una vez y otra lo arroja,
ya el fuego apaga, ya lo resucita,
con lágrimas el seco tizón moja,
ya en la brasa lo pone y ya lo quita. (*Ber.* XI, 121)

Actuación que el romano Ovidio, mucho más lacónicamente, despachaba en cuatro vocablos:

coepta quater tenuit (*Met.* VIII, 463)

Comienza en Calipso la tremenda lucha entre el amor por su hija y la honra que debe preservar para su linaje:

La honra y el amor en una hoja
la muerte tienen y la vida escrita.
Si lo que el uno quiere el otro niega

¿quién podrá componer lucha tan ciega? (*Ber.* XI, 121)

Para Altea la lucha era entre la madre y la hermana:

pugnat materque sororque,
et diuersa trahunt unum duo nomina pectus (*Met.* VIII, 463-464)

Aparece el miedo en Calipso, que le vuelve el rostro pálido:

Ya el miedo del delito que intentaba
el rostro mancha de color de cera (*Ber.* XI, 122)

También el miedo en Altea, que de la misma manera hacía palidecer su rostro:

Saepe metu sceleris pallebant ora futuri (*Met.* VIII, 465)

Como podemos comprobar, el contenido léxico del verso fuente ovidiano es reproducido por Balbuena en todos y cada uno de sus términos, comenzando el mismo también por anáfora.

Aparece ahora el enojo en Calipso, que le enciende el color:

Ya el encendido enojo le alteraba
y le robaba la color primera (*Ber.* XI, 122)

Aparecía la furia en Altea, que le mudaba el rostro a color rojo:

saepe suum feruens oculis dabat ira ruborem (*Met.* VIII, 466)

Calipso amenaza a su hija pero enseguida pasa a mostrar faceta maternal:

ya en cruel muerte a su hija amenazaba,
ya se mostraba madre verdadera (*Ber.* XI, 122)

Altea pasaba de amenazante a compasiva:

et modo nescio quid similis crudele minanti
uultus erat, modo quem misereri credere posses (*Met.* VIII, 468-469)

La reina de Creta es comparada a una nao en medio de la mar tormentosa:

Cual inconstante nao en mar airada
de un viento y otro aquí y allí llevada (*Ber.* XI, 122)

A una nave era comparada la madre de Meleagro en sus cuitas:

utque carina,
quam uentus uentoque rapit contrarius aestus,
uim geminam sentit paretque incerta duobus (*Met.* VIII, 470-472)

Calipso agarra con su mano el tronco quemado:

en la mano el fatal tronco tenía (*Ber.* XI, 124)

Altea también lo mantenía en la mano:

utque manu dira lignum fatale tenebat (*Met.* VIII, 479)

Con la rama en la mano, Calipso pronuncia las siguientes palabras:

Si de este fuego ha de nacer, decía,
que el triste reino dejará abrasado,
perezca aquí tu vida con la mía (*Ber.* XI, 124)

Palabras de parecido contenido a las que pronunciaba Altea en la misma tesitura cuando invocaba a las Euménides:

Per coaceruatos pereat domus impia luctus. (*Met.* VIII, 485)

Apela Calipso a la venganza y a la muerte:

Todas deudas se pagan con la vida,
si joya en ti de más valor hallara
en esa el yerro de tu honor vengara (*Ber.* XI, 126)

Apelaba Altea a la venganza y al poder expiatorio de la muerte:

Vlciscor facioque nefas: mors morte pianda est (*Met.* VIII, 483)

Ha de matar a Dulcia porque es culpable:

Fenezca pues tu vida y mi contento,
aunque eres digna de mayor castigo (*Ber.* XI, 128)

Altea confesaba que Meleagro merecía morir:

Meruisse fatemur
illum cur pereat (*Met.* VIII, 492-493)

Calipso se pregunta ahora adónde la lleva su furor:

¿dónde me lleva este furor violento? (*Ber.* XI, 128)

Igual que había hecho Altea:

Ei mihi! Quo rapior? (*Met.* VIII, 491)

Para aludir a continuación a su calidad de madre:

¿Soy madre o soy verdugo o instrumento

de alguna furia que sus pasos sigo?
¿Qué es del materno amor y el pecho tierno
que un día tu cielo fue y es hoy tu infierno? (*Ber.* XI, 128)

Como había hecho Altea:

Fratres, ignoscite matri! (*Met.* VIII, 491)

Pero ahora parece que, por un momento, se decanta por apiadarse de Dulcia:

Vive, que, si el amor es el culpado,
no han de pagar tus lágrimas sus fiestas (*Ber.* XI, 129)

También Altea parecía negarse al crimen:

Deficiunt ad coepta manus (*Met.* VIII, 492)

Pero de seguido se desdice y vuelve a Calipso el ansia criminal aludiendo, mediante pregunta directa, al futuro de Creta:

¿Creta será a una adúltera ofrecida? (*Ber.* XI, 130)

La Altea de Ovidio también se convencía apelando, del mismo modo interrogativo, al futuro de Calidón:

Ergo inpune feret uiuusque et uictor et ipso
successu tumidus regnum Calllydonis habebit? (*Met.* VIII, 495)

La cretense está decidida al castigo:

Muere, que al fin para morir naciste (*Ber.* XI, 132)

Lo mismo que Altea:

Pereat sceleratus et ille (*Met.* VIII, 497)

Y es que Calipso insiste en que el castigo es merecido:

Recibe el justo precio a tus hazañas,
y castigo menor, que lo mereces (*Ber.* XI, 131)

Como lo merecía Meleagro para Altea, lo que ya demostró en el ya aludido:

Deficiunt ad coepta manus. Meruisse fatemur (*Met.* VIII, 492)

Y ahora en:

nunc merito moriere tuo (*Met.* VIII, 503)

Le debe a Calipso dos vidas:

Dos vidas que me debes tan extrañas
quiero cobrar de ti no de dos veces (*Ber.* XI, 131)

Altea también consideraba que había dado la vida a Meleagro dos veces:

Cape praemia facti
bisque datam, primum partu, mox stipite rapto
redde animam (*Met.* VIII, 503-505)

Y pasa Balbuena a explicitar las dos vidas:

La primera te di cuando en mi pecho
el ser que ahora tienes recibiste,
y la segunda, que este daño ha hecho,
cuando librada en este ramo fuiste (*Ber.* XI, 132)

Como hacía Ovidio:

primum partu, mox stipite rapto (*Met.* VIII, 504)

Entonces Calipso lanza definitivamente el tizón al fuego, tizón que emite un gemido mortal:

Dijo y, temblando el brazo desmayado,
el rostro vuelto, que su error no viese,
el funesto tizón al fuego ha dado,
que un gemido mortal se oyó que diese
de la invencible llama rodeado (*Ber.* XI, 133)

Altea había hecho lo propio, con gemido incluido del propio leño al ser arrojado a las llamas:

Dixit dextraque auersa trementi
funereum torrem medios coniecit in ignes.
Aut dedit aut uisus gemitus est ille dedisse
stipes et inuitis correptus ab ignibus arsit (*Met.* VIII, 511-514)

Dulcia se quema por dentro sin saber ella por qué y en un estado como de ausencia. Saca valor pero no puede con el fuego que la consume:

Como por todas partes se encendiese,
Dulcia ignorante y de su mal ausente
con un nuevo calor arder se siente.
Las entrañas el fuego le consume
sin causa y de repente procedido,
y aunque con su valor y brío presume
vencerlo, queda en su valor vencido. (*Ber.* XI, 133-134)

Meleagro se quemaba por dentro sin saber la causa y también ausente. Y del mismo modo trataba de superar en vano al fuego:

Inscius atque absens flamma Meleagros ab illa
uritur et caecis torreris uisccera sentit
ignibus ac magnos superat uirtute dolores (*Met.* VIII, 515-517)

Dulcia, en el momento fatal, se acuerda de Mercurio, de su amor. Meleagro recordaba en medio de la agonía a su padre, a sus hermanos y hermanas, y a su esposa. Y el aliento de Dulcia es finalmente consumido por el fuego. Con estas palabras se dirige a su hermana Crisalba al sentir que ya se le escapa el aliento vital:

Siento que ya la vida se me acaba
y que el alma comienza a desasirse,
y el fresco aliento que vigor me daba
dentro del pecho en fuego convertirse. (*Ber.* XI, 143)

El espíritu de Meleagro se disipaba a medida que se consumían las llamas. Así lo contaba Ovidio:

simul est extinctus uterque,
inque leues abiit paulatim spiritus auras
paulatim cana prunam uelante fauilla. (*Met.* VIII, 523-525)

De modo que, examinado el pasaje de la muerte de Dulcia, se comprueba que, además de ser prolongado en cuanto a número de versos, se trata de uno de los ejemplos del poema donde más profundamente se siente la imitación clásica por parte de Balbuena, llegando por momentos a tratarse de una traducción de los versos inspiradores.

Pero no va a dejar de manar aquí la fuente latina pues, dentro de este mismo pasaje, en el acercamiento del dios Mercurio a Dulcia contamos con más elementos ovidianos utilizados por Balbuena en su descripción de los hechos. Fijémonos ahora en el acercamiento del mismo dios Mercurio a la doncella Herse en *Metamorfosis* II.

Mercurio va por el aire a despachar asuntos de las divinidades:

Cuentan que el dios Mercurio por el viento
a negocios del cielo abría camino (*Ber.* XI, 115)

En Ovidio Mercurio también volaba observando tierras que tienen que ver con los dioses:

Hinc se sustulerat paribus Caducifer alis
Munichiosque uolans agros gratamque Mineruae
despectabat humum cultique arbusta Lycei. (*Met.* II, 708-710)

Cuando repara en una muchacha que caza un león:

cuando la bella infanta en firme aliento
un león flechaba sobre un pardo encino. (*Ber.* XI, 115)

En Ovidio ese día pasaban por allí unas muchachas:

illa forte die castae de more puellae
uertice subposito festas in Palladis arces
pura coronatis portabant sacra canistris. (*Met.* II, 711-713)

Mercurio, al ver a Dulcia, cambia al instante su ruta:

Tuerce la vía derecha, deja el cielo
y ofrece todo su cuidado al suelo. (*Ber.* XI, 115)

El Mercurio de Ovidio, al ver a las vírgenes, también cambiaba su ruta:

Inde reuertentes deus adspicit ales iterque
non agit in rectum, sed in orbem curuat eundem. (*Met.* II, 714-715)

Y también poco después, en un verso casi calcado por Balbuena en sus términos:

Vertit iter caeloque petit terrena relictio (*Met.* II, 730)

Mercurio, todo un dios, se ha enamorado de Dulcia al instante:

Siente trocado su primer intento,
vuelto amante mortal de hombre divino (*Ber.* XI, 115)

Como Mercurio, todo un hijo de Júpiter, quedaba boquiabierto al observar la belleza de Herse:

Obstipuit forma Ioue natus (*Met.* II, 726)

El dios baja y no se molesta, como suelen hacer los dioses, en mutar su apariencia porque confía en su belleza inmortal:

Y no se esconde a la mortal Dïana,
tan confiado va en su gentileza,
que sabe cierto que a la vista humana
dulce y tierna prisión es la belleza. (*Ber.* XI, 116)

Como el Mercurio latino tampoco mudaba su figura:

nec se dissimulat: tanta est fiducia formae (*Met.* II, 731)

Pero está Mercurio tan ilusionado con Dulcia que, eso sí, se acicala cuidadosamente cabello, manto y caduceo:

El cabello compone, ajusta el manto,
las alas y el dorado caduceo,
que tanto alumbran y relumbran tanto
que Apolo queda en su presencia feo (*Ber.* XI, 117)

Como su antecesor se preocupaba atentamente de cabello, manto y caduceo (en su caso también sus famosas sandalias)³⁴⁸:

permulcetque comas chlamydemque, ut pendeat apte,
conlocat, ut limbus totumque appareat aurum,
ut teres in dextra, qua somnos ducit et arcet,
uirga sit, ut tersis niteant talaria plantis. (*Met.* II, 733-736)

Por otra parte, del pavor que provoca en la joven Dulcia la presencia del dios encontramos, en otra de las historias de Ovidio, un claro correlato:

causó a la virgen su belleza espanto” (*Ber.* XI, 117)

Es en la aventura de Apolo con la ninfa Leucótoe, también en *Metamorfosis*, donde ella, asustada, dejaba escapar de las manos sus utensilios de tejedora:

pauet illa metuque
et colus et fisi digitis cecidere remissis (*Met.* IV, 228-229)

Y, ya sin estricta y precisa conexión léxica entre los dos textos, destacamos la presencia en ambos de la figura de la hermana (Aglauros en Ovidio, Crisalba en Balbuena) y el resultado de embarazo de la amada de Mercurio también en ambos casos, pues Dulcia engendra un hijo de Mercurio y éste en Herse engendrará a Céfalo (aunque Ovidio apenas lo anuncie, en el verso 746, con las palabras *prolis meae*). Lo que completa este nuevo homenaje a Ovidio por parte de Balbuena.

LOS HOMBRES DE ORLANDO CONVERTIDOS EN ORO (*Ber.* XII, 1-36)

Los compañeros de Orlando se adentran en la sala grande del castillo encantado en que se encuentran y quedan automáticamente convertidos en estatuas de oro:

Y llevados en ciego desatino
de la hambrienta codicia sin pereza,
todos, en dando un paso en el tesoro,
vuelos quedaron en estatuas de oro. (*Ber.* XII, 17)

A propósito de la conversión dice Van Horne:

The conversión into gold of Orlando's companions (XII, 1-36) seems to have something in common with the experiences of Midas (*Met.* XI, 92 ff.), although Balbuena attributes his episode to the Circe story (XII, 20).³⁴⁹

³⁴⁸ Este coqueto acicalamiento previo es semejante también al de la ninfa Salmacis cuando se acerca a su respectivo objeto del deseo, Hermafrodito: «nec tamen ante adiit, etsi properabat adire, / quam se composuit, quam circumspexit amictus / et finxit uultum et meruit formosa uideri». (*Met.* IV, 317-319).

³⁴⁹ Van Horne, *op. cit.*, p. 110.

Efectivamente, en Ovidio al rey Midas el dios Baco le concede su deseo de que todo lo que toque se vuelva oro:

effice, quidquid
corpore contigero, fuluum uertatur in aurum! (*Met.* XI, 102-103)

Orlando, también dentro de la sala del castillo, trata de rescatar a sus compañeros pero los objetos con que se ayuda para el rescate se convierten en oro:

Mas si asir con un lazo procuraba
la estatua que más cerca parecía,
apenas el cordel dentro llegaba,
cuando una sierpe de oro se volvía.
Y del pedazo que de fuera estaba
su encanto la troncaba y dividía
y, en metiendo una vara por la puerta,
la mitad de oro parecía enjerta. (*Ber.* XII, 30)

El Midas de *Metamorfosis* convertía en oro una vara, una roca, un trozo de tierra, unas espigas, una fruta, una puerta o una corriente de agua:

Laetus abit gaudetque malo Berecynthius heros
pollicitique fidem tangendo singula temptat
uixque sibi credens, non alta fronde uirentem
ilice detraxit uirgam: uirga aurea facta est;
tollit humo saxum: saxum quoque palluit auro;
contigit et glaebam: contactu glaeba potenti
massa fit; arentes Cereris decerpsit aristas:
aurea messis erat; demptum tenet arbore pomum:
Hesperidas donasse putes; si postibus altis
admouit digitos, postes radiare uidentur.
Ille etiam liquidis palmas ubi lauerat undis,
unda fluens palmis Danaën eludere posset. (*Met.* XI, 106-117)

La serie ovidiana de conversiones continúa aún unos pocos versos más aunque nos son suficientes éstos para la conexión léxica; conexión que, como vemos, se da en dos de los términos reproducidos (vara = *uirga*; puerta = *postibus*). En todo caso no se trata de un pasaje de amplia y detallada imitación, de modo que hace bien Van Horne en no asegurar y utilizar el verbo *seems*.

Y aún encontramos otro pequeño rastro ovidiano, pues el conde se cansa de su trabajo inútil y se va del castillo. El verso comienza por un participio predicativo:

Cansado el conde de trazar al viento
cosas que todas le salían en vano,
el castillo dejó y su encantamento (*Ber.* XII, 32)

Como los versos que describen el estado de Midas que, horrorizado por sus poderes, deseaba huir de sus inútiles riquezas:

Attonitus nouitate mali diuesque miserque

effugere optat opes (*Met.* XI, 127-128)

Ahora Balbuena, refiriéndose al poder del oro, hace referencia expresa a Midas:

Viendo puertas con tantas cerraduras,
no hubo francés que no alargase el paso,
por si hallara, detrás de sus pinturas,
los tesoros de Midas y de Craso. (*Ber.* XII, 13)

Aunque en realidad, como ya hemos visto, con lo que lo compara el poeta manchego es con el poder conversor de la maga Circe:

Así su vino turba, así embriaga,
que, cual Circe, los deja convertidos
en fieros brutos de ánimos atroces
o sorda estatua al cielo y a sus voces. (*Ber.* XII, 20)

Estos versos hablan de la conversión de los compañeros de Ulises en cerdos (“fieros brutos”). Pero si de conversiones en estatua se trata, recordemos que, en *Metamorfosis*, el final del pasaje de la propia Circe, en el libro XIV, se encuentra enmarcado dentro del relato de Aqueménides, uno de los compañeros de Ulises, al que Ovidio hace referir las aventuras del itacense, y que cuenta que un día una de las sirvientas de palacio le enseñó precisamente una estatua, en este caso de mármol, estado en el que había quedado convertido Pico por la acción de la hechicera:

illa mihi niueo factum de marmore signum
ostendit iuuenale gerens in uertice picum
aede sacra positum multisque insigne coronis. (*Met.* XIV, 313-315)

Por tanto ninguna de las dos referencias mitológicas que hace Balbuena, la de Midas primero y la de Circe después, es gratuita, habida cuenta de que las actuaciones de ambas figuras en *Metamorfosis* quedan recogidas en el pasaje de Orlando y sus compañeros. Consideramos por tanto precipitada la concesión de Van Horne (*although*) fruto quizá de no haber contemplado el pasaje de Pico.

Y esto es así porque la auténtica alusión a Midas y a su poder conversor en oro había aparecido ya, aunque muchos versos antes de la conversión de los compañeros Orlando, cuando en el libro IX Balbuena la utilizaba para ilustrar el episodio en el que las avispas que atacan a Bernardo se convierten en piedras preciosas³⁵⁰:

Así en su trono real Midas sentado
y convirtiendo cuando toca en oro,
si acaso vino un escuadrón al lado
que en torno vuela con hablar sonoro,
lo que le llega en oro cae mudado,
con que el espanto crece y el tesoro,
y, si la tierra pisa, deja en ella
resplandecientes rastros de su huella. (*Ber.* IX, 72)

³⁵⁰ Cf. el pasaje de Proteo, en el primero de los dos capítulos virgilianos.

Estancia en la que encontramos la tierra pisada de Ovidio (*contigit glaebam*) y donde volvemos a encontrarlos, para cerrar la influencia ovidiana, con el estupor que produce en Midas el efecto de su recién adquirido don (“el espanto crece”), calcado de los ya señalados versos de Ovidio en que se describe lo mismo:

*Attonitus nouitate mali diuesque miserque
effugere optat opes (Met. XI, 127-128)*

Con todo, el pasaje recuerda también mucho a las andanzas de Ulises y sus compañeros en la *Odisea*, donde se ponen de manifiesto la necesaria prudencia del líder que se queda atrás y la recriminación del jefe que se da cuenta de la avaricia de sus subordinados, como, por ejemplo, en el episodio del odre de los vientos de *Odisea* X.

LOS AMORES DE VENUS Y MARTE (*Ber.* XIV, 75-77)

Tres octavas dedica Balbuena a describir el momento en que Venus y Marte quedan atrapados en la red que ha tejido Vulcano³⁵¹ y en la que los famosos amantes cautivos son expuestos para escarnio público ante la mirada burlona –envidiosa en algún caso– de los dioses del Olimpo³⁵².

Según Van Horne:

The trapping of Venus and Mars in a net by Vulcan (XIV, 75-77) echoes Ovid (*Met.* IV, 167 ff.)³⁵³

Comienza describiendo el estado enamorado de Marte, en principio poco propicio al amor por su carácter severo:

Dicen que Marte, en condición severo,
ya en otro tiempo fue de amor vencido,
sin que las armas de templado acero
defenderle pudiesen de Cupido (*Ber.* XIV, 75)

Estado que más bien cuadra con el de Apolo en *Metamorfosis*, cuando dice el sulmonés que incluso a él, templador, lo venció el amor. La coincidencia de la templanza (templado = *temperat*) apunta a la conexión:

³⁵¹ Como ya apunta Van Horne (*op. cit.*, p.79), Ariosto también hace mención de la famosa red que teje Vulcano. Aportamos lo versos con que la recrea:

Avea la rete già fatta Vulcano
di sottil fil d'acciar, ma con tal arte,
che saria stata ogni fatica in vano
per irmagliarne la più debol parte;
ed era quella che già piedi e mano
avea legate a Venere ed a Marte.
La fe' il geloso, e non ad altro efetto,
che per pigliarli insieme ambi nel letto. (*Fur.* XV, 56)

³⁵² Conviene no olvidar que este pasaje imitado de Ovidio es a su vez una versión reducida del de Homero (*Odisea* VIII, 266 ss.), como bien señala Antonio Ruiz de Elvira en su edición de *Metamorfosis* (vol I, p. 129, nota 1). Balbuena, como ya sabemos, se deja influir es por los hexámetros latinos, desconociendo probablemente el texto griego en el momento de componer el *Bernardo*.

³⁵³ Van Horne, *op. cit.*, p. 110.

Hunc quoque, siderea qui temperat omnia luce,
cepit amor Solem: Solis referemus amores (*Met.* IV, 169-170)

Vulcano los pilló en su lecho adúltero:

Vulcano, en ciegos nudos de oro atados,
a su esposa y a él los halló un día,
y aunque en sus lazos presos, más ligados
del lazo en que su hijo los tenía. (*Ber.* XIV, 76)

Así describía Ovidio el trabajo de Vulcano, de manera mucho más fina y detallada que el español:

extemplo graciles ex aere catenas
retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent,
elimat (non illud opus tenuissima uincant
stamina, non summo quae pendet aranea tigno),
utque leues tactus momentaque parua sequantur,
efficit et lecto circumdata collocat arte.
Vt venere torum coniunx et adulter in unum,
arte uiri uinculisque noua ratione paratis
in mediis ambo deprensi amplexibus haeret (*Met.* IV, 176-184)

La ligazón también en:

illi iacuere ligati
turpiter (*Met.* IV, 186-187)

Vulcano ahora invita a los Olímpicos a contemplar el espectáculo:

Bajó los graves dioses convidados
a la gran presa que cazado había (*Ber.* XIV, 76)

Momento que Ovidio componía así:

Lemnius extemplo ualuas patefecit eburnas,
inmisitque deos (*Met.* IV, 185-186)

Hasta ahora la descripción de Balbuena, aunque coincidente, no sigue necesariamente la de Ovidio, comoquiera que las semejanzas son esperables al servir ambos textos para la descripción de un mismo hecho. Pero es evidente que sí lo recrea en los siguientes dos versos, los que apuntan, con la acostumbrada gracia que provoca el momento, a que a más de un dios le hubiera gustado haber caído en tal trampa pues ello suponía estar acompañado de Venus. Versos que, como ya apunta Van Horne, son de inequívoca reminiscencia ovidiana³⁵⁴:

dios hubo que tuviera a dicha buena
trocar su libertad por tal cadena (*Ber.* XIV, 76)

³⁵⁴ “are reminiscent of Ovid’s” (Van Horne, *op. cit.*, p. 110).

Bonita pareja de versos que tratan de hacernos recordar estos otros:

atque aliquis de dis non tristibus optat
sic fieri turpis: superi risere (*Met.* IV, 187-188)

El sol descubre el hecho:

El sol lo descubrió (*Ber.* XIV, 77)

Ovidio lo cuenta aunque en su caso el descubrimiento se encontraba al principio del pasaje:

hic uidisse deus (*Met.* IV, 172)

Y el hecho queda difundido por el mundo:

cosa notoria
fue por el mundo su amoroso cuento (*Ber.* XIV, 77)

Como en Ovidio, ahora cerrando el pasaje:

diuque
haec fuit in toto notissima fabula caelo (*Met.* IV, 188-189)

Pero esta diosa no es rencorosa y ha olvidado pronto la afrenta:

Olvidóse la afrenta en su memoria (*Ber.* XIV, 77)

No como la de Ovidio, que aquella Venus se disponía a castigar a Apolo:

Exigit indicii memorem Cythereia poenam (*Met.* IV, 190)

EL PODER DE CUPIDO (*Ber.* XIV, 80-92)

Así que Balbuena, dejando a Venus de nuevo en manos de Marte, nos trae ahora a Cupido, quien se va a vanagloriar de su poder:

Cupido comenzó a vanagloriarse
de los varios efectos de su llama:
“¿qué dios, qué hombre, qué fiera se ha librado
de este arco duro y de su arpón dorado?” (*Ber.* XIV, 80)

Y es que Cupido pretende demostrar su poder haciendo mella en el mismísimo Marte, a quien se dispone a tentar con la exótica belleza oriental de Angélica. La acción de Cupido surte efecto inmediato: el dios de la guerra abandona sus armas y al punto se pone en camino desde Grecia hasta la China:

Las duras armas de bruñido acero
en el templo de amor deja colgadas

y, tierno amante de soldado fiero,
a su entenado pide alas prestadas (*Ber.* XIV, 92)

Esta contraposición entre lo grave de las armas y lo liviano del amor nos es familiar, pero no por formar parte del pasaje ovidiano de Venus y Marte, sino de los prolegómenos de otro episodio ovidiano que ya ha sido objeto de imitación por parte de Balbuena: el de Apolo y Dafne. En él Apolo se burlaba del poder de Cupido, quien a su vez disponía su venganza en forma de ninfa Dafne. Le espetaba entonces Apolo:

Quidque tibi, lasciue puer, cum fortibus armis? (*Met.* I, 456)

A lo que Cupido le respondía:

figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus, ait, quantoque animalia cedunt
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra (*Met.* I, 463-465)

Amor y venganza, tan épicos conceptos, aúnan aquí a Balbuena con el Ovidio en estado más puro y esencial.

EL VIAJE AÉREO DE MALGESÍ (*Ber.* XV, XVI, XVII, XVIII, XIX y XXI)

El pasaje más extenso del poema, desarrollado a lo largo de seis de los libros del *Bernardo*, es el curioso viaje aéreo que emprende el mago Malgesí en un barco que ha convertido en volador³⁵⁵. Al mago le acompañan tres tripulantes: el rey persa Orimandro, el caballero francés Reinaldos y el jayán corso Morgante. Desde el aire tienen los cuatro la ocasión de contemplar diversos países europeos (Grecia, Italia, España, Alemania, Francia o Inglaterra) para pasar después, tras un acercamiento astral a la luna, a tierras americanas, acabando su recorrido en la costa del norte de África.

En este periplo por los aires Van Horne atisba una posible imitación ovidiana:

In the first fifty stanzas of Book XVII, describing Malgesí's passage through the heavens, there is reference after reference to mythological figures. It is not unreasonable to suspect in the whole passage an imitation of Phaeton's unhappy drive in the chariot of the sun.³⁵⁶

Pero nosotros no lo acabamos de ver así. Los elementos coincidentes, fuera de que el viaje sea por el espacio aéreo, son escasísimos. Uno de ellos es una referencia geográfica, la de las islas Cícladas:

³⁵⁵ No es descartable que Balbuena conociera el poema épico *Carlo Famoso* (1566) de Luis de Zapata, que presenta un curioso caso de mago volador. Los cantos XXX, XXXII, XXXVI y XLI de esta epopeya están dedicados al episodio conocido como "viaje de Torralba". Es este Torralba un mago que vuela a lomos de su caballo, equino que se ha puesto en conexión con el del célebre caballo Clavileño del Quijote (v. la tesis doctoral de José Gallardo Moya, "La *Varia historia* de Luis Zapata de Chaves. Estudio y edición crítica", p. 39). Aunque para Van Horne se trata de una coincidencia fruto de la poligénesis (*op. cit.*, p. 116).

³⁵⁶ Van Horne, *op. cit.*, p. 110.

Las Cícladas les van naciendo enteras
por el golfo a su estrecho más vecino (*Ber.* XVII, 2)

Y aquí las Cícladas en Ovidio:

Exsistunt montes et sparsas Cycladas augent (*Met.* II, 264)

Quizá también la siguiente octava, encuadrada dentro de la descripción de las constelaciones, con su calor abrasador:

Mirad también del Orión armado,
a esa otra parte del contrario mundo,
el ceño horrible, el tahalí dorado
con que altera y amansa el mar profundo,
el sirio can en llamas abrasado,
con la luz del primero y del segundo,
que el cielo alegran, y su fuego ofende
cuando en más rayos de oro el sol lo enciende. (*Ber.* XVII, 29)

Que pudiera ser asimilable a los efectos calóricos que producía el desdichado viaje de Faetón:

Tum uero Phaëton cunctis e partibus orbem
adspicit accensum nec tantos sustinet aestus
feruentesque auras uelut e fornace profunda
ore trahit currusque suos candescere sentit
et neque iam cineres eiecatamque fauillam
ferre potest calidoque inuoluitur undique fumo (*Met.* II, 227-232)

Aunque tampoco necesariamente. Por lo demás, no acabamos de ver en el resto del pasaje elementos de conexión estrictamente ovidiana más allá del asunto del vuelo y su posible parentesco con el de Faetón. Ciertamente Van Horne circunscribe la posible influencia ovidiana a las cincuenta primeras estancias del libro XVII, donde se describe una buena cantidad de criaturas mitológicas y muchas metamorfosis, cuyo eco nos lleva inevitablemente a Ovidio, pero nosotros no lo vemos argumento suficiente para incluir este pasaje entre los influidos por el de Sulmona.

LAS QUEJAS DE CRISALBA (*Ber.* XVIII, 31-65)

Ya somos sabedores de que la princesa Crisalba, enamorada de Bernardo, se queja de que él parta en barco y la deje abandonada en Acaya. Como decíamos en el capítulo dedicado a los ecos virgilianos, los lamentos de Crisalba contienen bastantes elementos de los lamentos de la Dido de Virgilio al ser ésta abandonada por Eneas. Pero también Ovidio se deja ver un poco; a continuación, entresacamos algunos ecos de su *Heroida VII* y sus elementos coincidentes³⁵⁷:

El primero de ellos lo constituye el verso:

³⁵⁷ Cotejaremos en el capítulo siguiente, cuando tratemos de Lucano, este mismo fragmento con los versos que recrean las palabras de Cornelia a Pompeyo (en *Phars.* V, 762-790).

viendo cuál juegan con la mar los vientos (*Ber.* XVIII, 31)

Casi calcado en sus términos de:

at mare, quale uides agitari nunc quoque uentis (*Her.* VII, 39)

El segundo, no tan evidente, es el obstáculo que para la partida supone el mar revuelto. Crisalba lo usa a su favor y le pide a Bernardo que espere a que amaine:

Goza en tanto a lo menos del descanso
que este revuelto tiempo se mitiga
y el tempestuoso mar se muestra manso
y en menos olas su arenal fatiga,
mientras que de los ríos el remanso
a dar claro tributo al mar prosiga,
y vayan no tan turbios y abultados,
de ordinarias riberas abrazados. (*Ber.* XVIII, 53)

La Dido de Ovidio hacía lo propio:

Quo fugis? Obstat hiemps. Hiemis mihi gratia prosit.
Adspice ut euersas concitet Eurus aquas.
Quod tibi malueram, sine me debere procellis;
iustior est animo uentus et unda tuo. (*Her.* VII, 41)

Argumento retomado hacia el final de la *Heroida*, cuando le pedía a Eneas un poco más de tiempo:

tempora parua peto;
Dum freta mitescunt et amor dum temperat usum (*Her.* VII, 178)

Crisalba le reprocha que huya de su amor:

Ay, dijo, cruel, cobarde, fugitivo,
que sólo huyes de mí porque te adoro (*Ber.* XVIII, 63)

Dido creía que, si de algo se le podía acusar es, en todo caso, nada más de haber amado a Eneas:

quod crimen dicis praeter amasse meum? (*Her.* VII, 164)

Y, así las cosas, Crisalba le desea a Bernardo todo el mal que le pueda provocar el mar:

yo espero que, volviendo a su ordinario,
tu barco arroje con furor violento
sobre algún pardo risco en que fenezca (*Ber.* XVIII, 65)

Tal y como había imaginado la reina fenicia, aunque en su caso no era aún la expresión abierta de un deseo sino una imagen para quitar al troyano la idea de la partida:

finge, age, te rapido (nullum sit in omine pondus)

turbine deprehendi (*Her.* VII, 65)

Inmediatamente después Crisalba acusa a Bernardo de duro y cruel:

y que en lo duro y cruel se te parezca (*Ber.* XVIII, 65)

Dido también comparaba el empecinamiento de Eneas con la dureza de un roble:

et, nisi duritia robora uincis, eris. (*Her.* VII, 52)

Y de este modo, y en espera de Lucano, se completa la riqueza clásica del pasaje.

MÁS OVIDIO

Y a continuación, por orden de aparición en el poema, otros fragmentos del *Bernardo*, generalmente de menor longitud o más leve o incierta influencia ovidiana, que también denotan la presencia de los versos del de Sulmona.

ALCINA EN LA CUEVA DE LOS HADOS

El viaje del hada Alcina a la infernal cueva de los Hados guarda cierta semejanza con el viaje de Juno al Hades en *Metamorfosis*. Ambas se dirigen al mundo subterráneo con el fin de tramar la venganza que requiere la afrenta de no ser lo suficientemente honradas. Ambos poetas describen el mundo infernal con bastante detalle –siempre y cuando no lo comparemos con la descripción enéidica. En el pasaje encontramos algunos elementos léxicos coincidentes que nos animan a dejar constancia de ellos. En primer lugar este verso ovidiano, de origen visiblemente enéidico:

(tantum odiis iraeque dabat) Saturnia Iuno (*Met.* IV, 448)

Que también podría ser la fuente de este de Balbuena, ya comentado en el primer capítulo virgiliano al tratar la presentación de la trama:

¡Tanto en Alcina hizo un dolor mudo! (*Ber.* I, I)

Y también en el verso en que Balbuena describe la presencia de las Parcas, en el que éstas se encuentran sentadas:

Aquí en negro dosel, sin luz, sentadas
tres diosas hilan las humanas vidas (*Ber.* II, 21)

Visión que ya contenía un verso de la descripción de Ovidio, en su caso de las Furias, también sentadas:

carceris ante fores clausas adamante sedebant (*Met.* IV, 453)

Balbuena da cuenta mediante numeral de la presencia de sus tres divinidades. En Ovidio el numeral marcaba el triple ladrido de Cérbero y precedía a las tres diosas:

et tres latratus semel edidit; illa sorores
nocte uocat genitas, graue et inplacabile numen (*Met.* IV, 451)

De modo que odio y viaje infernal, aunados en ambos pasajes, nos hacen pensar en que el texto de Ovidio subyace en Balbuena³⁵⁸.

NUMEROSAS METAMORFOSIS

Hay en el *Bernardo* nutrida presencia de metamorfosis. Para Van Horne:

³⁵⁸ «et exponit causas odii que uiuaeque» (*Met.* IV, 469).

the reader is impressed by the considerable number of metamorphoses which Balbuena introduces into the poem.³⁵⁹

También Chevalier, constatadas primero aquellas que derivan del mundo caballeresco, destaca las que tienen origen en Ovidio:

D'autres métamorphoses s'inspirent de la poésie ovidienne: les petites-filles d'Atlas et le malheureux messenger qui annonce à Morgante la mort de son frère sont convertis en rochers, le satyre tué par Ferragus et Doralice abandonnée deviennent des sources cristallines, Estordian et ses compagnons son transformés en vers à soie, d'un géant coupé en deux naissent une statue de Bernard et une Renommée ailée.³⁶⁰

Veamos algunos de los ejemplos que más nos interesan. Como el de la ninfa Iberia, quien, sin esperar a que Ferraguto le dé las gracias por haberla salvado del sátiro, desaparece metamorfoseándose en cristal helado:

cuando, sin aguardar a otras razones,
la hada se volvió en cristal helado (*Ber.* III, 216)

Ferraguto encuentra en un claro del bosque a Galiana rodeada de sus doncellas, custodiadas por un feroz gigante. El poeta compara la escena con las Pléyades perseguidas por Orión y transformadas por Zeus en palomas:

Así, en turbios y rígidos celajes,
entre los cuernos del templado toro,
humedeciendo al aire sus plumajes,
de las Pléyadas el medroso coro
llorosos hace y lóbregos visajes
de tierno aljófar y arreboles de oro,
viendo de Orión armado el brazo fiero
y de su alfanje el relumbrante acero. (*Ber.* VII, 183)

Ovidio hablaba de las Pléyades (*Fastos* IV, 170-180) pero no mencionaba la metamorfosis en paloma. En cambio sí hay metamorfosis en paloma en el caso de las hijas de Anio (*Met.* XIII, 643-674).

En el marco de la historia de Dulcia y Crisalba la nodriza Gravinia sufre una metamorfosis en árbol. A Maxime Chevalier esta mutación de Gravinia le resulta el ejemplo más señero del talento de Balbuena describiendo metamorfosis al modo ovidiano:

Mais la métamorphose où éclate son talent est celle de Gravinia. Dans la scène où la jeune femme disparaît lentement sous l'écorce d'un arbre, où ses pieds devenus racines s'enfoncent dans le sol, où ses cheveux prennent couleur et consistance de feuilles, Balbuena a uni des réminiscences des métamorphoses que subissaient Dryopé, Daphné et les Héliades. Il n'est pas douteux qu'il a voulu ici rivaliser avec Ovide: haute ambition, qui ne paraîtra pas démesurée aux lecteurs du Bernardo³⁶¹.

³⁵⁹ Van Horne, *op. cit.*, p. 108.

³⁶⁰ Chevalier, *op. cit.*, p. 393. El autor ofrece las referencias ovidianas pero no los versos.

³⁶¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 393. Tampoco aquí ofrece los versos.

Así se transforma Gravinia:

Entre una bruta y áspera corteza
escondiendo se fue el semblante airoso
y su antigua hermosura y gentileza
del duro tronco huyó en bulto espantoso.
Las manos da, furiosa, a la cabeza
contra el tesoro del cabello hermoso
y, de otro ser vestidos ella y ellos,
verdes hojas arranca por cabellos. (*Ber.* XI, 95)

La niña Dulcia, que se encuentra tomando el pecho de Gravinia, siente ella misma la acción de la metamorfosis –de la nodriza– en la dureza y la falta de líquido, versos en los que se deja sentir un aroma claramente ovidiano:

La tierna niña endurecer se siente
el blando pecho a que colgada estaba
y, falto de sustancia, la caliente
leche ya poco a poco le faltaba.
Del duro tronco la áspera creciente
hasta el delgado estómago ocupaba.
Gravinia, allí la reina te ayudara,
si con las fuerzas que perdió se hallara. (*Ber.* XI, 96)

Además de con los ejemplos apuntados por Chevalier, también contaba Balbuena con Mirra, la madre de Adonis, igualmente transformada en árbol (*Met.* X, 421-425). Pero, por varios factores, es ineludible mirar sobre todo a la metamorfosis de Dríope (*Met.* IX, 324-393), que de esta manera se convertía en árbol y se tocaba la cabeza encontrando allí ya tan solo hojas:

haeserunt radice pedes; conuellerē pugnat
nec quicquam nisi summa mouet. Subcrescit ab imo,
totaque paulatim lentus premit inguina cortex.
Vt uidit, conata manu laniare capillos
fronde manum impleuit: frondes caput omne tenebat. (*Met.* IX, 351-355)

Y es que el personaje de Dríope está asociado a Apolo, quien, como a Dulcia en Balbuena, la ha violado y la ha dejado embarazada. Además el texto de Ovidio cuenta con la presencia de las figuras de la nodriza y de la hermana, pues en Ovidio es Iole, hermana –aunque sólo de de padre– de Dríope, la encargada de narrar la historia. Por su parte Anfiso, el hijo de Dríope, que, como en el caso del hijo de Dulcia al que amamanta Gravinia, está siendo también amamantado –en este caso por su propia madre–, siente el primero los efectos de la metamorfosis:

At puer Amphissos (namque hoc auus Eurytus illi
addiderat nomen) materna rigescere sentit
ubera, nec sequitur ducentem lacteus umor. (*Met.* IX, 356-358)

Como vemos, es difícil mayor acercamiento consciente entre los textos, ambos en tiempo presente y mostrando ambos una plasticidad descriptiva de gran viveza.

Ya sin tal peso específico y sin recreación descriptiva alguna, en otro momento del poema, el mensajero que trae al jayán Morgante de Córcega la noticia de la muerte de su hermano Bramante sufre su injusta cólera. El pobre diablo es arrojado, cual piedra de honda, al mar, donde queda transformado en roca:

Y allí la humana forma consumida
quedó en medio la mar vuelto roquedo,
que quien por mucho andar perdió la vida,
justo es que para siempre se esté quedo. (*Ber. XIII, 42*)

Algo después, en la cueva de Temis, los hombres que han bebido de la copa que representa la lascivia sufren metamorfosis diversas, las últimas de las cuales recrean animales fantásticos de la mitología:

Quien en león, en tigre, en oso, en pardo,
en crocodilo, en topo, en sierpe, en oso,
quien en feo avestruz, quien en gallardo
pavón, quien en cabrón, quien en raposo.
Uno en ligero ciervo, otro en buey tardo,
otro en torpe jumento perezoso
y en otras espantosas formas fieras
de esfinges, hidras, scilas y quimeras. (*Ber. XIV, 160*)

Y hemos juzgado oportuno reproducir completo en este punto el pasaje del *Bernardo* en que más metamorfosis juntas, aunadas con otros muchos episodios de la mitología griega, nos regala la pluma de Balbuena. Esto es lo que se presenta a los ojos de Bernardo del Carpio en el momento de salir de la cueva de Temis y comenzar su ascensión al Parnaso:

Una envidiosa Aglauro convertida
en dura piedra, un Midas avariento,
que de las mesas de oro sin comida
ayuno queda y se levanta hambriento;
un Argos, velador de ajena vida,
dormido a su importancia y sonoliento,
una Aragne sutil, que es cuanto toca
tener ajenas vidas en la boca.

Un Licaón en lobo, que se traga
la sangre y el honor de su vecino;
un calidonio jabalí que estraga
cuanto se encuentra y halla de camino;
Atis, un vano a amante, que por paga
de su amor queda convertido en pino;
una obstinada Níobe de peña
y una arrogante Antígone en cigüeña.

Un Anteón en ciervo, que sus perros
por cazar él a otros le dan caza;
un cruel Edipo, que entre duros hierros
por sus dos hijos la garganta enlaza;
un ruiñeñor cantando ajenos hierros;

Medeas que de sus carnes hacen plaza
y mil Progenes de tocas alheñadas,
que sus hijos o hijas dan guisadas.

Cadmos aquí y allí vueltos dragones,
mil Cécropes en jimias burladoras,
Hipómenes y Atlanta hechos leones,
y en grajas las Pieres burladoras;
contra mujeres nuevos Pigmaleones
y ellas en habla y músicas sonoras
serenas vueltas ciegan los sentidos,
que quedan por sus costas destruidos.

Un Proteo, un Vertuno que se muda
en diferentes formas cada rato,
y con lisonjas de alcanzar no duda
de la mesa del rey el mejor plato;
y otro, menos discreto, que se anuda
como hiedra a un estéril olmo ingrato,
que en tanto pueblo de malicias lleno
bien cabe el asno inútil de Sileno.

Los Gigantes, pigmeos contra el cielo,
y los que de anchos hongos producidos
tan nuevo fingen su linaje al suelo,
que apenas quieren de hombres ser nacidos
mas, fuera del humano paralelo,
darse, en nuevas fantasmas convertidos,
con el ropaje que les dio de nuevo
del dulce engaño el venenoso cebo.

Todas estas fantásticas figuras
que, en contrahechos bultos de animales,
por las cavernas van saliendo oscuras
al teatro de las nubes celestiales,
del sacro monte puesto en las alturas
ajeno contemplaba de sus males
el discreto español a quien el Hado
igual le dio la luz con el cuidado. (*Ber.* XVII, 41-47)

Esta serie de estrofas constituye en sí misma una auténtica orgía mitológica en la que se destacan, por lo que aquí más nos interesa, las metamorfosis de Aglauro, Midas (estrofa 41), Licaón, Calidonio (estrofa 42), Anteón (estrofa 43), Edipo (estrofa 43), Cadmo (estrofa 44), Cécrope (estrofa 44), Proteo (estrofa 45), Vertuno (estrofa 45), los Gigantes (estrofa 46) y los Pigmeos (estrofa 46).

Y, en último lugar en el poema, el Estordían del libro XXIII, que se metamorfosea ovidianamente en gusano de seda:

Y encogiendo los miembros tan a priesa
que se desbarató la forma humana,
los blancos hilos de la barba espesa
seda se hicieron amarilla y cana

y el abreviado cuerpo, haciendo presa
en una hoja del moral liviana,
se dice que, en gusano convertido,
por ella comenzó a tejer su nido. (*Ber.* XXIII, 97)

Mientras que la desconsolada Doralice se transforma, unos pocos versos después, en quejosa fuente:

Sobre el sepulcro de su muerto esposo,
como a pedir venganza del ausente,
lloró sus quejas y el dolor copioso
de lágrimas sacó larga corriente.
Formose de ellas un estanque hermoso,
y de sus ojos una alegre fuente,
donde al tierno cristal que el llanto deja
el vulgo llama ya Fuentelaqueja. (*Ber.* XXIII, 103)

Dejando de nuevo estos dos últimos ejemplos de metamorfosis en la obra un buscado aroma ovidiano.

ORIMANDRO DESCONCERTADO

Bernardo pide a Orimandro, el rey persiano, que no fuerce la voluntad de Angélica. El monarca se encuentra en un estado de perturbadora confusión, lo que demuestra en los términos de su respuesta:

Y así, aunque en mi confuso pecho siento
el bien y el mal, y lo mejor apruebo,
aquello sólo sigo que repruebo (*Ber.* IV, 141)

Como ya apuntaba Van Horne, estas palabras las extrae Balbuena directamente de éstas otras que Ovidio pone en boca de su atribulada Medea, que sabe que lo mejor es olvidarse de Jasón pero sin embargo va derecha hacia él³⁶²:

uideo meliora proboque,
deteriora sequor. (*Met.* VII, 20-21)

LA BELLEZA DE GILA

Ni Dafne convertida en laurel gozó de tanta hermosura como la bella Gila, la amada de Garilo:

Ni del nuevo laurel aborrecida
con tantas veras fue tu hermosura (*Ber.* VI, 19)

Su hermosura no fue tenida por menor que la de Píramo y Tisbe:

³⁶² No hay que dejar de tener presente aquí el verso de Matteo Boiardo, aunque la carga de lexemas apunta al original de Ovidio. Así dice Boiardo: «Il meglio veggio ed al peggior m'appiglio» (*Innam.* I, I, 31).

Ni de Tisbe y de Píramo tenida
tu luz y tu beldad por más oscura (*Ber.* VI, 19)

Belleza juvenil que quedaba expresamente resaltada en estos versos de Ovidio:

Pyramus et Thisbe, iuuenum pulcherrimus alter,
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis (*Met.* IV, 55-56)

LOS CUERNOS LUNARES

Cuenta Gundémaro a Bernardo y a Orimandro que el moro Abenragel montó en Valencia un sarao para tratar de animar a la deprimida Arlaja. Es de noche, con presencia, entre otros astros, de la luna:

La plata de los cuernos de Diana,
ya envuelta en las cenizas del poniente,
con los retintes de color de grana
tibia volvía su luz resplandeciente,
y entre el mudo silencio y sombra vana
semebraba el suelo olvidos en la gente,
y de la vía Láctea el tesoro
el aire oscuro de centellas de oro. (*Ber.* VI, 167)

Cuernos de la luna semejantes a los que encontramos en Ovidio:

Orbe resurgébant lunaria cornua nono (*Met.* II, 453)

ARGILDOS Y FLORINDA COMO PÍRAMO Y TISBE

Los dramáticos sucesos de Argildos y Florinda (*Ber.* IX, 1-59) comparten algunas semejanzas con los de Píramo y Tisbe y contienen algún eco de Ovidio³⁶³. Argildos cree muerta a Florinda y sale de la escena; ella, que estaba tan solo sin sentido, despierta y se muestra desesperada porque también piensa que Argildos ha muerto y ya sólo desea juntarse con su amor en una única sepultura³⁶⁴:

Y el cielo justo, pues que lo es, ordene
que, en honra de un amor y fe tan pura,
lo que apartados al morir nos tiene,
muertos nos junte en una sepultura (*Ber.* IX, 16)

Como acabamos de comprobar en el apartado de la belleza de Gila, Balbuena conoce y utiliza la historia de Píramo y Tisbe narrada por Ovidio (*Met.* IV, 53-166). El pasaje

³⁶³ La gran diferencia estriba en que, como dice el propio Balbuena en la correspondiente alegoría del final del libro, Dios cuida de los inocentes y en su caso todo acaba bien.

³⁶⁴ También el adjetivo “una” en el último terceto de este soneto de Cervantes dedicado a Píramo y Tisbe inserto en el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote*:

Que a entrambos en un punto ¡oh extraño caso!
los mata, los encubre y resucita
una espada, un sepulcro, una memoria.

latino incluye, por dos veces, palabras que recuerdan inevitablemente a las de Balbuena. En primer lugar:

componi tumulo non inuideatis eodem (*Met.* IV, 157)

Y también al concluir el fragmento:

una requiescit in urna (*Met.* IV, 166)

BERNARDO EN EL TEMPLO DE TEMIS

Tras su naufragio, Bernardo alcanza tierra en la región griega de Beocia, en el lugar en el que desemboca el río Cefiso:

entena echó a la costa encanecida
por donde de Beocia en corva raya
por el Cefiso rompe la ancha playa. (*Ber.* XIV, 4)

En la región de la Fócide, a orillas del Cefiso, que nace de las cumbres del monte Parnaso, se encuentra, aquejado del paso del tiempo, el viejo templo de la sabia diosa Temis:

Por medio la región focense corre,
naciendo en las alturas del Parnaso,
Cefiso, en cuya orilla está una torre
rota y gastada ya del tiempo escaso,
templo antiguo de Temis, que socorre
con su saber el mundo a cada paso
o ya dando hombres nuevos o medido
a la razón del gusto del sentido. (*Ber.* XIV, 5)

El lugar al que ha llegado Bernardo es el mismo en que aparecieron los justos y piadosos Deucalión y Pirra tras el mítico diluvio del que sólo ellos se salvaron:

Así en los mismos pardos arenales,
de otra mayor tormenta y desconcierto
echados, cuando el suelo a los mortales
de agua se vio y de confusión cubierto,
Deucalión y Pirra en los umbrales
fueron del sacro templo a tomar puerto,
pidiendo a Temis, pues lo sabe todo,
de la restauración del mundo el modo. (*Ber.* XIV, 8)

Podemos comprobar que, para la descripción de este postdiluvio, Balbuena tiene siempre presente a Ovidio. Según el sulmonés la pareja rezó a la diosa Temis, quien fue la encargada de darles las misteriosas instrucciones con las que repoblarían el mundo:

Separat Aonios Actaeis Phocis ab aruis,
terra ferax, dum terra fuit, sed tempore in illo
pars maris et latus subitarum campus aquarum;
mons ibi uerticibus petit arduus astra duobus,

nomine Parnasus, superantque cacumina nubes:
hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)
cum consorte tori parua rate uectus adhaesit,
Corcydas nymphas et numina montis adorant
fatidicamque Themis, quae tunc oracla tenebat (*Met.* I, 313-321)

La referencia geográfica que faltaba, la del río Cefiso, está también en Ovidio, aunque se encuentra un poco más alejada:

Nulla mora est: adeunt pariter Cephisidas undas (*Met.* I, 369)

Así se acercaban Deucalión y Pirra al templo de Temis:

Vt templi tetigere gradus, procumbuit uterque
pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo,
atque ita “si precibus” dixerunt “numina iustis
uicta remollescunt, si flectitur ira deorum,
dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri
arte sit, et mersis per opem, nitissima, rebus!” (*Met.* I, 375-380)

BERNARDO NAUFRAGA COMO CEIX

Bernardo, agarrado a los restos de barco que ha dejado la tormenta comienzos del libro XIV, puede querer recordarnos a Ceix en *Metamorfosis*, quien también sufre una tormenta que destroza su barco y se agarra a fragmentos de la nave:

tenet ipse manu, qua sceptrum solebat,
fragmina nauigii Ceyx (*Met.* XI, 560-561)

LA CÓLERA VENGATIVA DE CUPIDO

Así se vanagloria Cupido de su inmenso poder sobre dioses y hombres, poder por encima del de Apolo. De ello pueden hablar Dafne (el laurel) y lo confirmarán Mercurio, Baco, Neptuno y Radamanto:

Júpiter quiero que me sea testigo,
pues Marte con mi madre está ocupado.
Si el rubio Apolo usó desdén conmigo,
hable el laurel si me dejó vengado;
Mercurio y Baco, mi mayor amigo,
el frío Neptuno y Radamanto airado
dirán si desde el cielo al bajo infierno
hay pecho libre de este brazo tierno. (*Ber.* XIV, 81)

Es hecho conocido Apolo se había burlado del arco de Cupido, y que éste se había vengado usando para ello a Dafne. Las alusiones a Mercurio y Baco pueden tener como punto en común el hecho de que ambos son frutos del deseo de Júpiter, por lo que son testimonio vivo de la fuerza de Cupido entre los Olímpicos. También es Radamanto hijo del Cronida. El caso de más arduo encaje nos resulta la presencia en esta estancia de Neptuno, quien no comparte con Mercurio, Baco y Radamanto el hecho de ser

vástago de Júpiter. Quizá pueda tratarse de una alusión al episodio de Medusa –a la que el propio Neptuno violó– cuando su bella cabellera fue transformada por Minerva en serpientes. O quizá su presencia, unida a la del cretense, pueda querer significar que el mar de Neptuno, junto con el infierno de Radamanto y el cielo de los olímpicos Júpiter, Marte, Mercurio y Baco, representan la totalidad de los territorios del universo, sin que ninguno de dichos territorios esté libre del poder de Cupido.

Y volviendo a Ovidio, también deja claro que Amor puede tanto sobre hombres y dioses de la tierra como también sobre dioses del Infierno, como se desprende de estas palabras de Orfeo a Prosérpina y Plutón:

uicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;
an sit et hic, dubito, sed et hic tamen auguror esse,
famaque si ueteris non est mentita rapinae,
uos quoque iunxit Amor. (*Met.* X, 26-29).

Sin salirnos del *Bernardo*, es el propio Mercurio el que ya ha dado fe del poder de Cupido en su aventura con Dulcia (*Ber* XI, 115 ss.). Y ahora Cupido, como en el pasaje de Apolo y Dafne en Ovidio, muestra una actitud arrogante y, evidentemente a espaldas de su madre Venus, hiere a Marte para que éste pase a fijar su atención en Angélica:

Así braveando está el niño arrogante
mientras que a tienta un arco nuevo encuerda,
gustando Venus y su altivo amante
del blasonar y del poner la cuerda.
Marte, oyendo la fama resonante
de la oriental belleza, con la izquierda
dicen que, sin ver cómo, fue herido,
a excuso de su madre, de Cupido. (*Ber.* XIV, 90)

BALBUENA VUELA COMO TRIPTÓLEMO

En un onírico periplo en carro volador, en el que se embarca gracias a la intervención de una fabulosa beldad, el propio poeta va lanzando a la tierra perlas o flores. En ese trance se ve el vate a sí mismo como un nuevo Triptólemo³⁶⁵:

Y, vuelto un nuevo Tritolemo al mundo,
no sé qué iba sembrando entre las gentes,
o eran perlas o flores que cogía,
cuando la diosa hacia mí venía. (*Ber.* XV, 12)

Como nos recuerda el propio Balbuena en un conseguido efecto, el mitológico Triptólemo, impulsado por Ceres, sembró granos de trigo desde un carro volador, enseñando así a las gentes de Europa y Asia el arte de la agricultura. Momento que

³⁶⁵ Preocupado además el poeta de que no le fuera a suceder lo mismo que a otro personaje ovidiano de temerario vuelo, evidentemente Faetonte:

Y yo, encima del aire levantado,
debajo vía de mí los altos montes,
bien que no sin temor y con cuidado
de que no tenga el mundo dos Faetontes. (*Ber.* XV, 15)

exhibe, aun sin conexiones léxicas concretas, una imagen ciertamente parecida a la que describía el poeta Ovidio (*Met.* V, 642-661).

EL MITO DE LAS EDADES

No falta en la obra de Balbuena el mito las edades, que viene inserto en la experiencia vital de Arnaldo de Espurg. Según cuenta el inquieto alquimista flamenco, el Engaño en persona le aseguró que durante la edad de oro se mantenía escondido:

Y el rico tiempo de la edad dorada,
ciego y por los desvanes escondido,
del liviano temor acrecentada
la persona fingí que aún no he tenido. (*Ber.* XV, 111)

Momento en el que interviene Júpiter, que desea gobernar el mundo en solitario³⁶⁶:

Hasta que ya el dios Júpiter, cansado
de reinar con su padre, quiso un día
por sí todo el reino, que el dorado
cetro gózase mal en compañía. (*Ber.* XV, 112)

En la edad de plata el nuevo rey premia al Engaño con algo de influencia pero con severas restricciones, pues no es bueno que se extienda abiertamente entre el vulgo:

con que el favor templó la mano ingrata
lo que al mundo duró la edad de plata. (*Ber.* XV, 113)

En la edad de bronce (el “bajo cobre”) el Engaño se hizo fuerte:

mas ya llegando la del bajo cobre
medallas de él por de oro las vendía. (*Ber.* XV, 114)

Y en la del hierro vive ya su máximo esplendor:

Llegó la última edad de hierro frío
y yo al colmo también de mi reinado (*Ber.* XV, 117)

Este planteamiento de las cuatro edades por parte de Balbuena coincide básicamente, aunque sin léxico común, con el de Ovidio en *Metamorfosis* I, 89-148. Pero a continuación Júpiter, que ve que el poder del Engaño se le ha ido de las manos, se propone acabar con él:

Júpiter, viendo el ciego desvarío
con que el mundo en mi trato está enredado,
atajar quiso y comedir mi brío
y revocarme el privilegio dado.
A la muerte mandó que me buscasse
y la vida o las fuerzas me quitase. (*Ber.* XV, 117)

³⁶⁶ Los elementos virgilianos de esta estancia han sido ya comentados en el segundo de los capítulos dedicados a la huella del Mantuano (v. el apartado “Júpiter en el mito de las edades”).

También en *Metamorfosis* I, tras presentar Ovidio la figura de Licaón, el propio Júpiter, que había observado el mal extendido sobre las tierras, trataba de poner remedio castigando a los hombres.

EL RÍO ANAGRO Y EL CENTAURO PILÉNOR

La descripción de Grecia desde el barco volador³⁶⁷ incluye la de algunos ríos de Tesalia, como el Anigro (aquí Anagro), cuyas aguas quedaron afectadas por el mal olor desde que el centauro Pilenor se lavó allí las heridas que le había causado Hércules; caso contrario al del otro río descrito, el limpio Anauro:

El turbio Anagro, de aguas hediondas,
donde lavó el centauro sus heridas,
es el que por allí lleva las hondas
riberas de veneno ennegrecidas. (*Ber.* XV, 178)

La referencia completa al río y a los hechos contemplados aquí por Balbuena la hallamos en Ovidio:

Ante bibebatur, nunc quas contigere nolis,
fudit Anigros aguas, postquam (nisi uatibus omnis
eripienda fides) illic lauere bimembres / uulnera,
clauigeri quae fecerat Herculis arcus. (*Met.* XV, 281-284)

EL ORÁCULO DE DODONA

En Acaya –aunque en realidad se trata de Epiro– destaca el templo oracular de Dodona, consagrado a Zeus en medio de un bosque de encinas³⁶⁸:

Esta costa de mar, que del Egeo
al Jonio va a buscar la estrecha puerta,
y del frío y altísimo Pangeo
hasta el Acroceranio corre abierta,
es Acaya y su templo dodoneo,
adonde, en su inmortal selva, cubierta
de encinas duras, daba un dios potente
respuestas otros tiempos a la gente. (*Ber.* XV, 179)

También Ovidio hablaba, al describir a las hormigas de las que saldrían los mirmidones, de una encina procedente del entorno de este templo de Dodona al que alude Balbuena:

³⁶⁷ El viaje del barco volador de Malgesí arranca al final del libro XV y se desarrolla a lo largo de los libros XVI –en el caso de éste en su totalidad–, XVII, XVIII y XIX, para concluir en el XXI. El mago hace volar el barco en el que viaja con Orimandro, Reinaldos y Morgante. Es tentador pensar en Luciano de Samósata y su *Viaje a la luna*, pero también en personajes mitológicos voladores como Faetonte, Perseo o Triptótemo, los tres citados y utilizados en el *Bernardo*. También Medea realizaba un periplo en su carro alado recorriendo extensas zonas de Grecia (*Met.* VII, 351-401).

³⁶⁸ De estas proféticas encinas de Dodona se hace eco también Claudiano:
nec Dodonaëa subegit
agmina fatidicam frustra iactantia quercum (*Get.* 136-137).

Forte fuit iuxta patulis rarissima ramis
sacra Ioui quercus de semine Dodonaeo. (*Met.* VII, 622-623).

ÁRDEA Y TURNO

Árdea, la ciudad que cayó en poder de Eneas una vez muerto Turno, está entre los lugares itálicos avistados desde el barco volador:

Y de Ardea su alto alcázar y el asiento
que le dio Turno y le quitó su sino
cuando, a pesar del fuego, hizo al cielo
le prestase alas y otorgase el vuelo. (*Ber.* XVI, 11)

La fuente parece a todas luces ovidiana³⁶⁹. De la casa de Turno convertida en cenizas salía un pájaro que llevaba el nombre de la ciudad³⁷⁰:

cadit Ardea, Turno
sospite dicta potens. Quem postquam barbarus ensis
abstulit et tepida patuerunt tecta fauilla,
congerie e mediatum primum cognita praepes
subuolat et cineres plausis euerberat alis.
Et sonus et macies et pallor et omnia, captam
quae deceant urbem, nomen quoque mansit in illa
urbis, et ipse suis deplangitur Ardea pennis. (*Met.* XIV, 574-580)

LA DESCRIPCIÓN DE SICILIA

También Ovidio recurría a la descripción de la isla y sus tres cabos, que hemos abordado en el segundo de los capítulos virgilianos. Lo hacía al describir los viajes de Eneas:

Tribus haec excurrit in aequora pennis,
e quibus imbriferos est uersa Pachynos ad Austros,
mollibus expositum Zephyris Lilybaeon, ad Arctos
aequoris expertes spectat Boreamque Peloros. (*Met.* XIII, 724-727)

En el texto de Balbuena ya hemos localizado elementos de indudable raigambre virgiliana; en el siguiente capítulo daremos cuenta del rastro de Claudiano en estos versos; pero, aunque las palabras sobre Sicilia de *Metamorfosis* no se acomoden al texto

³⁶⁹ El propio Balbuena hacía el siguiente comentario al respecto en su *Carta al arcediano* (ed. cit., p. 39): «Y lo alega un comentador de Ovidio sobre [el libro] 14 de las Metamorfosis tratando de Árdea, ciudad de Italia a quien Turno abrasó y los dioses convirtieron en garza».

³⁷⁰ De la escena ovidiana de la quema de Árdea y su metamorfosis en garza bebe el humanista italiano Maffeo Vegio (1407-1458) en su *Aeneidos supplementum*, el conocido como *Libro XIII de la Eneida*: «natum rapuistis et Ardea flammis / consumpta in cinerem uersa est: nunc aethera pennis / uerberat» (Vegio, *Supplementum* 290-292). Cf. Vicente Cristóbal (1993), «Maffeo Vegio y su libro XIII de la Eneida», p. 209, donde se señala el «ovidianismo temático» de la obra de Vegio. No tenemos constancia de que Balbuena conozca a Vegio ni encontramos razón léxica alguna para pensar que lo imite por delante de Ovidio.

de Balbuena, sin embargo sí encontramos en Ovidio un verbo coincidente inexistente tanto en Virgilio como en Claudiano:

La que allí está a las ondas entregada
y fue de tierra firme dividida,
es la antigua Trinacria, así nombrada
de las tres puntas con que está ceñida.
La que la Libia al astro ve tostada,
en continos bochornos encendida,
es Lilibeo, aquél el gran Paquino,
que oye bramar los cíclopes contino.

El Péloro se llama esta otra punta
que ya un tiempo llamarse Italia pudo,
y en blancos huesos dio y gente difunta
nevada de Leucosa el canto agudo. (*Ber.* XVI, 13-14)

Parece claro que el nombrar y describir brevemente las tres puntas sicanas es un lugar común en la épica latina, que Balbuena ha plasmado en su *Bernardo* arrastrando en su caso el legado de un verbo presente en Ovidio.

CIRCE

En el libro XVI, el de la descripción de Italia, se describen los efectos de la maga rubia en Ulises y sus compañeros, convertidos no ya en cerdos sino en distintas bestias. Primero se enmarca el territorio:

Y de Circe los bosques mal seguros,
de olas antiguamente rodeados
y añudados ahora con la tierra,
ya del mar vencen la importuna guerra. (*Ber.* XVI, 25)

Y a continuación se describe el rastro de la maga hija del Sol³⁷¹:

Aquí aún se dura el rastro y las señales
de haber vivido allí un rubia diosa,
Circe, hija del Sol, que a los mortales
era a dar nuevos cuerpos poderosa.
La que en varias figuras de animales,
al toque de su vara milagrosa,
de Ulises convirtió los compañeros
en osos, tigres, puercos y carneros. (*Ber.* XVI, 26)

³⁷¹ La figura de la maga Circe ya ha sido invocada por Balbuena en varias ocasiones a lo largo del *Bernardo* (*Ber.* X, 179, *Ber.* XII, 20 y *Ber.* XIV, 161). Para la presencia de Circe en la literatura española v. la tesis doctoral de Aurora Galindo, “El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española” (2013), en la que detalla las fuentes clásicas de la *Circe* de Lope de Vega, obra publicada en el mismo año que el *Bernardo*. La autora constata la presencia en la *Circe* de Lope de textos de la propia *Odisea*, de la *Eneida* y de *Metamorfosis*. Asimismo apuesta decididamente por la lectura por Lope de la *Odisea* en la *Ulixea* de Gonzalo Pérez. En cuanto a los manuales mitográficos posiblemente utilizados por Lope, se citan la *Officina* de Ravisius Textor, el *Dictionarium* de Carolus Stephanus y la *Polyantea* de Nanius Mirabilis, obras estas dos últimas al menos, conocidas también por Balbuena.

A los compañeros de Ulises los convierte la Circe homérica en cerdos pero en Ovidio la maga usa de su poder y de su varita para transformar en bestias variadas³⁷², sin especificar cuáles, a los compañeros del ya por entonces metamorfoseado rey Pico:

illa pauentis
ora uenenata tetigit mirantia uirga,
cuius ab attactu uariarum monstra ferarum
in iuuenes ueniunt: nulli sua mansit imago. (*Met.* XIV, 412-415)

LA CONSTELACIÓN DEL CUERVO

En el mitológico recorrido por las constelaciones que nos brinda el barco volador del sabio Malgesí, pasamos por la constelación del Cuervo, animal que fue blanco y Apolo hizo negro por el enfado que le produjo enterarse por medio de tal ave de que su amada Coronis le era infiel:

El negro cuervo, blanco antiguamente,
cuando era el paje de Coronis bella,
de llamas de oro allí resplandeciente,
hecha de luces, da una ardiente pella (*Ber.* XVII, 31)

En efecto, Ovidio, justo antes de presentar la figura de Coronis, constataba así la mutación de color del cuervo:

quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,
corue loquax, subito nigrantes uersus in alas. (*Met.* II, 534-535)

A la bella Coronis la presentaba Ovidio a continuación con el mismo adjetivo que utilizará Balbuena:

Pulchrrior in tota quam Larissaea Coronis
non fuit Hemonia (*Met.* II, 542-543)

VERTUMNO Y PROTEO

Bernardo, al salir de la cueva de Temis, tiene ocasión, como ya sabemos, de contemplar a una multitud de personajes mitológicos. Entre ellos se encuentran Proteo y Vertumno, ambos expertos en mudar de forma:

Un Proteo, un Vertuno que se muda
en diferentes formas cada rato
y con lisonjas de alcanzar no duda
de la mesa del rey el mejor plato.
Y otro, menos discreto, que se anuda
como yedra a un estéril olmo ingrato,
que, en tanto pueblo de malicias lleno,

³⁷² Fray Luis de León recreó también las conversiones de Circe en su *Oda a Querinto*, en la que nombra las figuras del oso y del jabalí: «o arde oso en ira / o hecho jabalí gime y suspira» (*cf.* Pallí, *op. cit.*, p. 102-103).

bien cabe el asno inútil de Sileno. (*Ber.* XVII, 45)

Un dios Vertumno que en buena medida parece proceder de aquel que nos dibujaba Ovidio aproximándose a la diosa Pomona, objeto de su deseo, y cambiando hábilmente de formas³⁷³:

denique per multas aditum sibi saepe figuras
repperit (*Met.* XIV, 652-653)

La lisonjeaba:

“tanto” que “potentior”? inquit (*Met.* XIV, 657)

Y que, para convencerla, se vale de la figura de la complementariedad del olmo y la vid que en él se enreda (en Balbuena se trata de yedra):

Quae iuncta uitis requiescit in ulmo (*Met.* XIV, 665)

Y que cuenta también con la presencia de Sileno:

Silenusque suis semper iuuenalibus annis (*Met.* XIV, 639)

LA SEPULTURA FLORIDA DE ADONIS

La chusma que encuentra Bernardo al salir de la cueva de Temis arranca flores del prado donde se encontraba la tumba de Adonis, que Apolo bajaba a visitar justo en ese momento³⁷⁴:

Cogieron vanamente humildes flores
de las que en el vallar del bosque había
y pudieran los riesgos ser mayores
en daño a la sagrada compañía
de aquel que con dorados resplandores
rastrando trae tras su carro el día,
que a visitar bajaba en la espesura
de Adonis la florida sepultura. (*Ber.* XVII, 61)

Al respecto de esta “florida sepultura” Ovidio nos decía que:

at cruor in florem mutabitur (*Met.* X, 728)

Lo que se concretaba poco después en una flor del color de la sangre:

cum flos de sanguine concolor ortus (*Met.* X, 735)

³⁷³ En buena medida porque, aunque no le encontramos las mismas relaciones léxicas, no es descartable que conociera Balbuena al Vertumno descrito profusamente por Propertio, con su naturaleza mudable: «opportuna mea est cunctis natura figuris» (*Propertio* IV, 2) y su referencia al injerto: «insitor hic solvit pomosa vota corona / cum pirus invito stipite mala tulit». (*Propertio* IV, 2).

³⁷⁴ La sepultura de Adonis, que sitúa Balbuena en el Parnaso, tiene sin embargo su tradicional localización en el monte Líbano de Siria, región de donde procede el mito.

ENEMIGOS DE BERNARDO SE ENFRENTAN ENTRE SÍ

Bernardo lucha contra esa variopinta turba que se le enfrenta cuando va a emprender la escalada del monte Parnaso. Muerto el jefe por la espada de Bernardo, los seres de esta ralea se enfrentan entre sí (momento recalcado por calco latinizante de sorpresa):

¡Caso extraño!, la máquina difunta
apenas midió el suelo arbolado,
cuando los monstruos que su campo encierra
los unos se hacen a los otros guerra. (*Ber.* XVII, 70)

Momento que recuerda al texto de Ovidio en el que nos describe a Jasón sembrando los dientes restantes del dragón de Cadmo. Los hombres surgidos de estos dientes, nada más nacer, se pelean entre sí:

terrigenae pereunt per mutua uulnera fratres
ciuiliq; cadunt acie. (*Met.* VII, 141-142)

LA HIERBA DE MEDEA

El viejo rey Ormindas persiste tratando de conseguir que la joven Zegrilda se le entregue. Ésta, resistiéndose a ceder, le pone como condición que primero se adentre en el antiguo jardín de Atlante y coja de allí una hierba que tiene la propiedad rejuvenecedora. Se trata de la misma que utilizó Medea para volver joven al padre de Jasón:

Y aunque la tierna raíz con que Medea
al padre de Jasón volvió mancebo
a este jardín alegre hermosea
y le sustenta eternamente nuevo,
con ella yo también haré se vea
tu blanca barba como el rojo Febo,
si es de creer que su virtud conserva
y el mundo aún goza tan preciosa yerba. (*Ber.* XXIII, 52)

Y algo puede haber de recuerdo ovidiano en estos versos pues el sulmonés describe, con profusión de detalles (*Met.* VII, 179-293), a la hemonia Medea recogiendo diversas hierbas con las que emprender el mágico rejuvenecimiento de Esón, el anciano padre de Jasón³⁷⁵. Encontramos en ambos textos la palabra “raíz”:

Illic Haemonia radices ualle resectas
seminaque floresque et sucus incoquit acres. (*Met.* VII, 264-265)

³⁷⁵ Las hierbas mágicas de Medea, también presentes en otro de los poetas conocidos por Balbuena, Tibulo. En este caso las posee la hechicera que aconseja al amante: «sola tenere malas Medeae dicitur herbas» (*Tibulo* I, 2, 53).

MEDUSA BELLA

El caballero Durandarte, que se va a enfrentar con Bernardo en Roncesvalles, llevaba retratada a su dama en el escudo, lo que trae al poeta el recuerdo de Medusa en la etapa en que gozaba de belleza:

traía entre un riquísimo tesoro
su dama en el escudo retratada
con tan nueva hermosura y tal decoro,
que fuera otra Medusa, bien mirada. (*Ber.* XXIV, 109)

Recordaba quizá el poeta la belleza de Medusa en estas palabras de Ovidio:

Clarissima forma
multorumque fuit spes inuidiosa procorum
illa (*Met.* IV, 794-796).

MORGANTE Y SU DESPRECIO

Una de las escenas más plásticas de la obra es la última aparición de Morgante. Como ya hemos podido comprobar en el capítulo dedicado a Homero, el gigante corso invoca (en *Ber.* XXIV, 170-175), en pleno apogeo de su terrible furor, a una larguísima serie de personajes (dioses y héroes) así como a territorios de la Antigüedad: Encélado, Briareo, Anteo, Jasón, Ulises, Telamón, Aquiles, Troya, Grecia, Argos, Tebas, Héctor, Paris, Troilo, Tideo, Hipomedonte, Alcides, Edipo, Turno, Eneas, Mecencio, Adrasto, Egilo, Teseo, Faetonte, Rómulo, Remo, Eteocles, Polinices, Capaneo, Polifemo y los hijos de Vulcano. Así, tamaña invocación le sirve a Balbuena para prácticamente cerrar la obra con un arsenal de nombres que rematan –si es que hacía falta– la sensación de bombardeo de erudición clásica.

En cuanto a la mención de Polifemo en medio de este desprecio de la divinidad, el cíclope, en la culminación ovidiana de sus argumentos a Galatea para que lo ame, le habla del desprecio que siente por Júpiter:

quique Iouem et caelum sperno et penetrabile fulmen (*Met.* XIII, 857)

Con Morgante nos volveremos a topar cuando hablemos de Estacio en el capítulo siguiente.

MUERTE DEL JOVEN ASCANIO

El pasaje de la muerte en batalla de Ascanio, el joven primo de Bernardo, ha sido ya comentado en el capítulo dedicado a Virgilio, pero no está de más recordar que Ovidio plantea una situación similar en la que el triángulo virgiliano Palante-Turno-Eneas correspondería en su caso al de Atis-Licabante-Perseo (*Met.* V, 47-73). El pasaje, menos difundido que el virgiliano, contiene sin embargo elementos tópicos similares a la muerte de Ascanio o a la de Niso y Euríalo, como la juventud y la belleza de un efebo que indefectiblemente corre a la muerte o el amor profundo entre los dos amigos que van a morir. Bien pudo por tanto planear sobre la mente de Balbuena y contribuir en su medida en la confección de sus versos. Sin embargo no se encuentran demasiados

elementos léxicos que aúnen el texto ovidiano con el de Balbuena, aunque no nos resistimos a señalar la condición de niño de Ascanio:

echa de ver que es niño (*Ber.* XXIV, 159)

Condición infantil que también aducía Atamante, con el mismo vocablo, para Atis en Ovidio:

nec longum pueri fato laetabere (*Met.* V, 65)

MUERTE DE UN POETA EN LA BATALLA

Y también en Ovidio encontramos, en medio de una matanza, la muerte de un poeta, como hemos encontrado en el *Bernardo* en el caso del ya mencionado Quevedo, el soldado-poeta, y de Esquilo (ambos en el último libro) y, mucho antes (en el episodio de Sarpilo y Celedón del libro VIII), en la muerte de Algeo (*Ber.* VIII, 175).

Es el caso del cantor Lampétida, muerto a manos de Pátalo en el contexto de la lucha entre Fineo y Perseo en *Metamorfosis*, y a quien Ovidio, corporativamente, habría querido proteger de la matanza. La figura de Lampétida bien pudo servir a Balbuena para completar y complementar la del virgiliano Creteo (*Aen.* IX, 774):

tu quoque, Lampetide, non hos adhibendus ad usus,
sed qui, pacis opus, citharam cum uoce moueres (*Met.* V, 111-112)

Y es que este deseo explícito de Ovidio de querer separar las armas de las letras y de haber querido alejar al cantor de la sangre, coincide plenamente en espíritu con el que presenta Balbuena para su poeta-soldado Quevedo:

¿Mas cuál dios, oh Quevedo, el gran torrente
de tu amorosa vena trocar pudo
y, de poeta altivo y elocuente,
te trajo a ser entre las armas mudo?
¿Quién por pluma te dio la espada ardiente,
por dulces versos el pesado escudo
y el mal seguro yelmo que ahora tienes
por el laurel de tus heroicas sienes? (*Ber.* XXIV, 95)

OVIDIO EN LOS SÍMILES

Algunas de las comparaciones épicas del *Bernardo* mantienen viva la huella y el recuerdo de Ovidio. Las repasamos por orden de aparición.

ALANCREDO COMO NARCISO

El joven soldado Alancredo de Galarza, cuya galanura de enamorado describe el poeta, es comparado con el bello Narciso:

No se vio en los cristales de Zefiso
ni trastornó las flores del Parnaso
en más lozano talle su Narciso,
siguiendo a un presto corzo en campo raso,
ni con más gracia, más primor ni aviso
notó Beocia su gallardo paso,
cuando fue de sus selvas el tesoro
con arco de marfil y flechas de oro (*Ber.* I, 145)

Comparación en la que transmite Balbuena la primera parte de la información que Ovidio nos ofrecía en *Metamorfosis*, la de la imagen de Narciso como joven cazador, abandonando la parte de los intentos amorosos de la ninfa Eco y la del desdichado final del joven hijo de la también ninfa Liríope, violada por el río Cefiso.

El Cefiso con su corriente:

Quam quondam flumine curuo
implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
uim tulit. (*Met.* III, 342-344)

La belleza juvenil de Narciso, aunque presentada aquí aún en su propia madre:

Enixa est utero pulcherrima pleno
infantem nymphe, iam tunc qui posset amari,
Narcissumque uocat. (*Met.* III, 344-346)

O el rápido corzo, aquí ciervos perseguidos por el joven:

Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos (*Met.* III, 356)

De modo que son tres los elementos presentes en el texto de Ovidio.

ALANCREDO COMO HÉRCULES

Alancredo ve morir a Rosia, la dama de sus amores, lo que desata su furia, comparada a la de Hércules:

Así dijo y, cual Hércules furioso
con el incauto don de Deyanira,
rompe, quiebra, destroza y, presuroso,

los altares trastorna ardiendo en ira,
hasta llegar al mensajero odioso
que el presente le dio y temblando mira,
y en él, a su furor ciego entregado,
a no poder ya más muere vengado. (*Ber.* I, 169)

La descripción de la furia de Hércules al verse en trance de morir, el maltrato de los altares y el castigo a Licas siguen por fases la versión de Ovidio:

reppulit aras
inpleuitque suis nemorosam uocibus Oeten (*Met.* IX, 164-165)

Alancredo se muestra furioso en el campo de batalla justo antes de morir, de la misma manera que mostró su furia Hércules, también antes de perecer por el regalo envenenado de Deyanira.

SÁTIRO COMO SIERPE, HIEDRA O JIBIA

Ya hemos hablado, en el primer capítulo dedicado a Virgilio, de la escena en la que un sátiro persigue a la ninfa Iberia. El sátiro abraza a la ninfa como serpe enroscada a un águila:

Cual parda sierpe que, de nudos llena,
el águila real lleva a su nido,
las alas con sus roscas encadena,
y en ellas cuerpo y pies lo tiene asido (*Ber.* II, 138)

O como hiedra tejida a un olmo:

o oscura hiedra que, en maraña amena,
el tronco a un olmo deja entretejido (*Ber.* II, 138)

O como jibia o pulpo que se agarran a una piedra:

o el blanco risco que la jibia tiñe,
o el pulpo en negros lazos teje y ciñe (*Ber.* II, 138)

Pero en este caso, sin dejar de tener en consideración las coincidencias con Virgilio, de lo que de verdad se trata es de una completa imitación de una comparación ovidiana, concretamente la que luce en la historia de Hermafrodito y la ninfa Sálmacis (*Metamorfosis* IV), quien se abrazaba a su renuente amor evocando al poeta precisamente la triple imagen de un águila agarrando una serpiente³⁷⁶, una hiedra adherida a un tronco y un pulpo enlazador:

³⁷⁶ El símil del águila atacando a una serpiente lo encontraremos también en el libro siguiente de *Metamorfosis* ilustrando la lucha de Perseo y la bestia que ataca a Andrómeda:

utque Iouis praepes, uacuo cum uidit in aruo
praebentem Phoebos liuentia terga draconem,
occupat auersum, neu saeua retorqueat ora,
squamigeris auidos figit ceruicibus unges (*Met.* IV, 714-717)

Denique nitentem contra elabique uolentem
inplicat ut serpens, quam regia sustinet ales
sublimemque rapit (pendens caput illa pedesque
adligat et cauda spatiantes inplicat alas),
utque solent hederae longos intexere truncos,
utque sub aequoribus deprensus polypus hostem
continet ex omni dimissis parte flagellis. (*Met.* IV, 361-367)

De esta manera traduce y adapta Andrea dell'Anguilara los símiles ovidianos del forzado abrazo. Primero, la hiedra:

Come l'hedera intorno il tronco cinge
e con più rami s'aviticchia (Anguillara IV, 282)

A continuación el pulpo:

e come
quel pesce il pescatore afferra e stringe
che da molti suo' pie polipo ha nome,
così lega ella il giovane con ambe
le braccia e con le mani e con le gambe. (Anguillara IV, 282)

Y finalmente, para la comparación con la serpiente –sin la aparición aquí del águila sino de un simple pájaro (“augel”)- hay que esperar a la siguiente estancia:

lo strigne ella, ei si scuotte e'l crin li tira,
cadon sul lito ed ei, perchè no'l goda,
si torce e sforza a tal l'augel che mira
fiso nel sol, talor la serpe annoda;
che mentre l'ha nei piedi e al cielo aspira,
la serpe il lega tutto con la coda (Anguillara IV, 283)

Así, observamos que el orden de aparición ovidiano (serpiente-hiedra-pulpo) es trastocado por Anguillara (hiedra-pulpo-serpiente), que además alarga la presencia de la sierpe hasta la octava siguiente, mientras que Balbuena mantiene el orden del original. Y para constatar una diferencia más, el símil de la serpiente Anguillara lo utiliza no en el abrazo de la ninfa sino en el rechazo del mismo por Hermafrodito, lo que lo vuelve a alejar del texto de Balbuena.

En todo caso vemos que se trata de uno de los momentos en que Balbuena demuestra con mayor nitidez su devoción por el sulmonés, al que rinde evidente tributo rescatando y trasladando nítidamente para su obra las palabras de su triple comparación.

Y también en Claudiano, al final del discurso de Honorio previo a la campaña contra el sublevado africano Gildón:

Omina conveniunt dictoque fulvusque Tonantis
armiger a liquida cunctis spectantibus aethra
correptum pedibus curvis innexuit hydrum,
dumque reluctantem morsu partitur obunco,
haesit in ungue caput; truncatus decedit angues. (*Gild.* 467-471)

EL CRISTIANISMO CRECE COMO UNA LLAMA

La llama de la cristiandad, casi extinguida con la invasión mora, crece de nuevo en España como el fuego que, al principio en forma de pequeña centella, acaba apoderándose de una ciudad entera y al que el viento fortalece:

Mas, como de una mínima centella
creciendo el fuego, una ciudad se abrasa,
y el aire, que antes pudo deshacella,
feroz la vuela ya de casa en casa (*Ber.* IV, 20)

Las escasas comparaciones que tienen al fuego como protagonista en la *Eneida* (*Aen.* X, 405-409; *Ae.* XII, 521-522) no parecen influir en ésta. Pero parece claro que sí lo hace esta otra de Ovidio, en que una pequeña chispa reavivaba el fuego que abrasaba a Medea:

utque solet uentis alimenta adsumere, quaeque
parua sub inducta latuit scintilla fauilla
crescere et in ueteres agitata resurgere uires (*Met.* VII, 79-81)

ANGÉLICA FIRME COMO UNA ROCA

La bella Angélica, ante las acometidas amorosas de Orimandro, resiste firme como una roca a la que azotan las olas:

o cual peña en revuelto mar sentada,
de una y otra y otra ola combatida (*Ber.* IV, 110)

Aunque en diferente contexto, el símil está en Ovidio, referido al río Aqueloo cuando resistía las embestidas de Hércules:

haud secus ac moles, magno quam murmure fluctus
oppugnant: manet illa suoque est pondere tuta. (*Met.* IX, 40-41)

TORMENTA COMO EL DILUVIO

Balbuena compara la tormenta que alcanza al barco en que viaja con Arcangélica con el diluvio bíblico:

Así el diluvio universal sería
cuando la mar voló tan altanera
que se tragó sus playas y arenales
y escondió el mundo a todos los mortales. (*Ber.* XIII, 150)

Compárense los cuatro versos que describen este diluvio con estos otros de Ovidio que se refieren al primer diluvio mitológico de Júpiter en *Metamorfosis*:

Siqua domus mansit potuitque resistere tanto
indeiecta malo, culmen tamen altior huius

unda tegit, pressaeque latent sub gurgite turres;
iamque mare et tellus nullum discrimen habebant:
omnia pontus erant, deerant quoque litora ponto. (*Met.* I, 288-292)

BERNARDO COMO UN CISNE

En la primera estancia del libro XIV Balbuena compara, con encantadora elegancia poética, a Bernardo del Carpio con un hermoso cisne que recorre el río Meandro:

Cual bello cisne sobre el cresco vado
de Meandro, sin que en él se le consuma
del blanco pecho el tumbo levantado,
cercos engarza de liviana espuma,
y, en remolinos de cristal cuajado,
humedeciendo va la hueca pluma,
hasta que al fin entre la juncia verde,
al suave son de su cantar se pierde. (*Ber.* XIV, 1)

Versos que constituyen buscado reflejo de los versos de Ovidio en que Dido se comparaba a sí misma con un cisne al que llamaban los hados a la muerte³⁷⁷:

Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
ad vada Menandri concinit albus olor (*Her.* VII, 3-4)

ORLANDO COMO UNA VIEJA ENCINA

Orlando es comparado, por la majestad y fama que desprenden su figura y su nombre, con una vieja encina a la que en medio del campo festejan los campesinos:

Estaba el conde en la grandeza dina
de su antigua opinión, de miedo ajena,
como en el fértil campo parda encina
de antiguos años y despojos llena,
que ni el viento la mueve ni le inclina
de los nudosos ramos la cadena;
antes, en medio de los bosques puesta,
a sola ella hacen los pastores fiesta. (*Ber.* XX, 61)

Esta encina recuerda mucho a aquella otra, igualmente festejada en su majestad, que nos describía Ovidio cuando narraba la historia del impío Erisicton y el sacrilegio que cometió al cortar la encina de Ceres. En este caso eran las campestres dríades las que le hacían fiesta:

Stabat in his ingens annoso robore quercus,
una nemus, uittae mediam memoresque tabellae
sertaque cingebant, uoti argumenta potentis.
Saepe sub hac dryades festas duxere choreas (*Met.* VIII, 743-746)

³⁷⁷ El propio Balbuena, en su prolijo y erudito comentario sobre la garza y el cisne contenido en la *Carta al arcadiano*, cita estos mismos versos de la *Heroida VII* de Ovidio.

ORLANDO COMO EL JABALÍ DE CALIDÓN

Orlando es comparado con el mítico jabalí de Calidón:

Bien como el yerto jabalí celoso,
vengador de las sañas de Diana,
con los blancos colmillos y el cerdoso
lomo y los ojos de color de grana,
siguiendo corre el escuadrón medroso
de la florida juventud greciana,
enturbando los médanos de arena
al claro Aqueloo en su ribera amena. (*Ber.* XV, 68)

Versos que nos remiten a la plasmación del mito en *Metamorfosis*, donde Ovidio señala el odio vengador de Diana:

infestae famulus uindexque Dianae (*Met.* VIII, 272)

Y cuyos términos en la descripción del animal recoge Balbuena:

sanguine et igne micant oculi, riget horrida ceruix,
et saetae similes rigidis hastilibus horrent,
stantque uelut uallum, uelut alta hastilia saetae.
Feruida cum rauco latos stridore per armos
spuma fluit, dentes aequantur dentibus Indis. (*Met.* VIII, 284)

Donde los blancos dientes de Balbuena corresponden a esos colmillos como de elefante que presentaba Ovidio sin necesidad, en su caso, de nombrar el color.

LUCANO, ESTACIO Y CLAUDIANO

La enfática altivez de Lucano, de Estacio y de Claudiano
(Menéndez Pelayo)

Marcelino Menéndez Pelayo atisba en el *Bernardo* “el número sonante y la enfática altivez de Lucano, de Estacio y de Claudiano”³⁷⁸. Por ello, por tratar de penetrar en esta triple puerta abierta por el ilustre polígrafo y también por tratarse de un triunvirato de poetas más tardíos que los visitados hasta ahora –amén de estilísticamente más afines entre sí, especialmente Lucano y Estacio–, hemos creído conveniente aunarlos a los tres en este nuestro penúltimo capítulo de influencias³⁷⁹.

LUCANO

Según Jean Ducamin, la influencia de Lucano en la narrativa histórica de autores españoles y portugueses fue grande³⁸⁰.

En lo que a la épica toca, Gilbert Highet, quien trató algunas influencias de Lucano en la *Araucana* de Alonso de Ercilla³⁸¹, afirma –creemos que de modo algo simplificador tratándose de una figura de su enorme talla– que Lucano gustaba a los escritores épicos españoles por estas dos razones:

³⁷⁸ En *Historia de la poesía hispano-americana I*, p. 50. La expresión se encuentra inserta en la misma frase en la que Menéndez Pelayo hablaba de la influencia de Ovidio en el proceder poético de Balbuena, y que calificaba con la plástica expresión de “viciosa lozanía” (Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana I*, p. 50).

³⁷⁹ Sin olvidar, de nuevo, razones de equilibrio en la distribución espacial de los contenidos entre los distintos capítulos de nuestro trabajo.

³⁸⁰ Lo afirma Ducamin en su Introducción a *La Araucana*, p. 82. La referencia la trae Van Horne en *op. cit.*, p.111.

³⁸¹ Gilbert Highet, “Classical Echoes in *La Araucana* de Ercilla” (1947).

because he was himself a Spaniard and had a certain proud violence in his style which they found sympathetic.³⁸²

Frank Pierce explicita en Ercilla la toma de Lucano –y de Virgilio, claro– como modelo descriptivo por parte de la épica hispánica³⁸³.

Dice Víctor José Herrero Llorente al respecto de las lecturas lucanianas de los escritores españoles renacentistas:

Las grandes figuras del Renacimiento español conocían e imitaban a Lucano, pero a diferencia de los autores medievales, manejan y comprenden bien el texto latino.³⁸⁴

Y afirma también:

Lucano es uno de los escritores clásicos que más fortuna tienen durante todo el Siglo de Oro español. [...] Fue entonces cuando se buscó como modelo el poema de Lucano, del que se imitó unas veces la trama general, otras determinados pasajes, y con no menos frecuencia se trató de copiar su estilo, trasplantando al castellano algunos de los giros retorcidos y poco fáciles en que abunda la *Farsalia*.³⁸⁵

Balbuena pudo conocer el texto de *La Farsalia*, además de en su original latino, en las dos traducciones completas existentes por entonces en castellano: la inserta en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio y la del humanista Laso de Oropesa, publicada hacia 1535. Pero, una vez más, no creemos que haya razón para dudar de la lectura directa del texto latino de Lucano por parte de Bernardo de Balbuena.

Para comenzar a conocer el peso concreto de Lucano en el *Bernardo*, de nuevo apelamos a John Van Horne, quien da comienzo a su comentario haciendo ver que:

the general tendencies of Balbuena toward masses of detail, the picturesque, the horrible, lists of prodigies, and rhetorical devices in general, resemble the tendencies of late Latin poetry.³⁸⁶

Para pasar a continuación a concretar las huellas de Lucano en determinados pasajes de la obra³⁸⁷: las causas de la guerra contra Francia (*Ber.* I) son semejantes a las causas de la guerra civil (*Phars.* I, 67 ss.); los prodigios (*Ber.* I, 19 ss.) recuerdan a los de *Phars.* I, 527-583; el soldado Crastino (*Ber.* XVIII, 19 y *Ber.* XXI, 44) le recuerda al Crástino de *Phars.* VII, 470 ss.; el sueño de Carlomagno (*Ber.* XXII, 19 ss.), como el de Pompeyo del segundo libro de *Farsalia*; los discursos de Alfonso y Carlomagno a sus tropas,

³⁸² Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1949, p. 602.

³⁸³ Frank Pierce, *op. cit.*, p. 268.

³⁸⁴ Víctor José Herrero, Introducción a la *Farsalia*, XLV.

³⁸⁵ Víctor José herrero, *Lucano en España* (tesis doctoral), 1967, p. 165. El profesor Herrero Llorente realizó su tesis doctoral sobre la presencia de Lucano en España. El trabajo, de 422 folios, permanece inédito reposando en el almacén de tesis doctorales complutenses que gestiona la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla desde el viejo caserón de la calle San Bernardo, en Madrid. Herrero mismo, en la introducción a su edición de *Farsalia* (pp. XLIII y XLIV, nota 1) hace alusión a su trabajo inédito. En el trabajo repasa la influencia de Lucano en las letras hispánicas desde la latinidad hasta el siglo XX.

³⁸⁶ Van Horne, *op. cit.*, p. 111.

³⁸⁷ Van Horne, *op. cit.*, pp. 111-112.

como los discursos de César y Pompeyo a las suyas (*Phars.* II, 531-595); el inicio de la batalla de Roncevalles por Morgante (*Ber.* XXIV, 79-80) es similar al de la batalla de Farsalia por Crástino (*Phars.* VII); y las dudas de Carlomagno (*Ber.* XXIV), que conecta con las de César (*Phars.* V, 240).

Y concluir que:

On the whole, the influence of Lucan seems to be a matter of general spirit, of style, of rhetoric and accumulation of details, rather than a carrying over of specific names and incidents.³⁸⁸

Lo que marca no poca distancia, cuantitativa y cualitativa, entre la influencia de Lucano en el *Bernardo* en comparación con los resultados que él mismo ha obtenido con sus incursiones en Virgilio y Ovidio.

También Maxime Chevalier opinó sobre el lucanianismo del *Bernardo*, que injertaba con otros señeros ejemplos de la épica hispana aurisecular:

La poésie de Balbuena s'est nourrie tour á tour d'éléments empruntés à la *Pharsale*, à laquelle il doit les noms et les moeurs des peuples de Lybie, à l'*Araucana*, dont il s'inspire dans la description de la caverne de Tlascalan, épisode complexe où l'auteur a également pensé à Lucain, aux *Lusiades* enfin, dont il s'est rappelé plus d'une fois les vers dans son évocation des côtes de l'Asie.³⁸⁹

Herrero Llorente cita a Bernardo de Balbuena entre veintiséis escritores³⁹⁰ del Siglo de Oro español influidos por Lucano y dice:

Contra lo que era de esperar y contra la opinión de Quintana, no se encuentran en Balbuena notorias imitaciones de Lucano, y lo único que se aprecia en El Bernardo es un deseo, que el mismo Balbuena confiesa en el prólogo, de adaptarse a las reglas de humanidades que acaba de aprender en las aulas de retórica³⁹¹.

Vamos a tratar de demostrar en las líneas que siguen que tanto el profesor Van Horne como el profesor Herrero no tenían demasiadas razones para quedar frustrados – parcialmente aquél, totalmente éste– en sus expectativas lucaneas. Así que repasamos a continuación –de nuevo por su orden de aparición en la obra– los pasajes del *Bernardo* en que nosotros sí apreciamos huellas del poeta cordobés.

³⁸⁸ Van Horne, *op. cit.*, p. 112.

³⁸⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 386. En la nota 340 el autor ofrece las referencias comparables sin transcribir los versos.

³⁹⁰ En Lucano en España la lista es: Pedro de Cartagena, Fray Bartolomé de las Casas, Pedro Mejía, Ambrosio de Morales, Alonso de Ercilla, Fernando de Herrera, Bernardino de Mendoza, Juan de la Cueva, Miguel de Cervantes, Juan Rufo, Fray Alonso de Cabrera, Hurtado de Toledo y Miguel de Carvajal (como coautores), Luis Cabrera de Córdoba, Luis de Góngora, Cristóbal de Mesa, Lope de Vega, Juan de Arguijo, Bernardo de Balbuena, Alonso López Pinciano, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Diego de Saavedra Fajardo, Juan de Aranda, Baltasar Gracián, Antonio de Solís, Nicolás Antonio, Pedro Fernández Navarrete y Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

³⁹¹ Herrero Llorente, *Lucano en España*, p. 209. El profesor Herrero, gran conocedor de la fortuna de Lucano en España desde la Edad Media hasta el siglo XX, dedica un capítulo de su trabajo (el VI, que ocupa las pp. 166-240) a mostrar los ecos lucaneos en una buena cantidad de autores de los siglos XVI y XVII, para lo cual presenta y comenta gran cantidad de fragmentos literarios. Destacan, por la abundancia de muestras encontradas, las páginas dedicadas a Lope de Vega.

LAS CAUSAS DE LA GUERRA (*Ber.* I, 18)

Van Horne afirma:

An early stanza of the *Bernardo* takes up the causes of the war, as a Lucan takes up the causes of the Civil War methodically in the *Pharsalia*.³⁹²

Efectivamente, tanto Balbuena como Lucano cumplen en sus poemas con el tópico épico de explicitar al comienzo de la obra las causas de la guerra que se disponen a narrar. Balbuena lo hace así, pocos versos después de comenzar la epopeya:

Las causas de tan nuevas disensiones
¿qué furia las sacó sobre la tierra?
¿cuál dios de tan parientes escuadrones
la ira trazó de esta enconada guerra?
¿Nacieron de odio antiguo sus pasiones,
o del furor que la ambición encierra?
¿O las cosas violentas cuesta arriba
su misma pesadumbre las derriba? (*Ber.* I, 18)

Versos que, sin lugar a dudas, parten de:

Fert animus causas tantarum expromere rerum,
inmensumque aperitur opus, quid in arma furem
impulerit populum, quid pacem excusserit orbi.
Inuida fatorum series summisque negatum
stare diu nimioque graues sub pondere lapsus
nec se Roma ferens. (*Phars.* I, 67-72)

Resulta especialmente significativo el caso del peso en sí mismo de los acontecimientos (“su misma pesadumbre” = *sub pondere*) como causa del derrumbe, argumento sobre el que volvía Lucano, fiel a su estilo proverbial, unos pocos versos después:

in se magna ruunt (*Phars.* I, 81)

La ambición de Balbuena (“furor que la ambición encierra”) también era desarrollada por Lucano, en su caso en forma de *cupido* y de modo algo más prolijo, atribuyéndola a los triunviros romanos, lo que le hacía exclamar alarmado:

O male concordēs nimiaque cupidine caeci! (*Phars.* I, 87)

Y en lo que toca a:

¿qué furia las sacó sobre la tierra? (*Ber.* I, 18)

Y también a:

o del furor que la ambición encierra? (*Ber.* I, 18)

³⁹² Van Horne, *op. cit.*, p 111.

Ya al final del mismo libro primero –es cierto que es muchos versos después– podemos leer en Lucano:

quis furor hic? O Phoebe (*Phars.* I, 681)

Del mismo modo que el señalado:

la ira trazó desta enconada guerra? (*Ber.* I, 18)

Corresponde al lucaniano:

Inminet armorum rabies (*Phars.* I, 666)

Aunque –lo volvemos a recordar– estas dos últimas fuentes latinas pertenezcan a un fragmento lucaniano posterior, el de los prodigios previos a la guerra, que será precosamente el que analicemos a continuación.

Visto lo cual, concluimos que Balbuena deja el asunto de las causas reducido a una octava, eso sí, de carácter muy brillante. La imitación del resto del extenso pasaje latino habría resultado, en todo caso y por motivos ideológicos de peso, un camino imposible para el manchego, visto que Lucano proseguía por el de la crítica sin contemplaciones de la propia Roma³⁹³.

LOS PRODIGIOS PREVIOS A LA GUERRA (*Ber.* I, 19-21)

Van Horne ve una clara conexión entre la aparición de prodigios en el *Bernardo* y los prodigios de la *Farsalia*³⁹⁴:

The omens mentioned by Balbuena have the flavor of Lucan.³⁹⁵

Y pasa el profesor de Illinois a fijarse en la apertura de los sepulcros y, concretamente, en la terrorífica salida del general Mario.

Balbuena, muy al principio del poema, dedica toda una octava a los portentos y prodigios³⁹⁶:

¿Por dónde abrirse senda a los portentos
que estos siglos sembraron por el mundo?
¿En cuáles casos, sobre cuáles cuentos
mi esteril verso volveré fecundo?
De esta antigua preñez de pensamientos,

³⁹³ El espíritu crítico en relación a España es inexistente en el *Bernardo*, al revés que el de Lucano con Roma en *Farsalia*.

³⁹⁴ Lucano nos ofrece, además de los referidos en este apartado, otros prodigios en otros cantos de su *Farsalia*: *Phars.* II, 68 ss.; *Phars.* II, 634 ss. (aquí Lucano no los cita expresamente); *Phars.* VII, 151 ss. y *Phars.* VII, 768 ss. (aquí se trata de apariciones). También hay prodigios en Virgilio (*Georg.* I, 478), en Claudiano (*Eutr.* I y *Eutr.* II, 24 ss.) y en el propio Ovidio (*Met.* XV, 779 ss.).

³⁹⁵ En *op. cit.* p. 111.

³⁹⁶ Según Herrero Llorente también en la *Austríada* de Juan Rufo (II, 28, V, 68 y V, 71) se ve a Lucano en “enumeraciones de agüeros y conjuros” (cf. Herrero Llorente, *Lucano en España*, pp. 187-189).

¿cuál el primero haré, cuál el segundo?
¿Qué brazo, qué valor, qué brío, qué saña,
el discurso guiará de esta hazaña? (*Ber.* I, 19)

En ello difiere de Lucano, quien se limitaba a afirmar, mucho más brevemente y ocupando en cambio el final del primer libro:

superique minaces
prodigiis terras inplerunt, aethera, pontum. (*Phars.* I, 524-525)

Resulta excesiva la presentación que hace Balbuena a tenor de que los prodigios se limitan a unos pocos. En primer lugar la apertura de los sepulcros y la salida de los muertos:

Por los campos sepulcros olvidados
se han visto temerosamente abiertos
y los enjutos cueros descarnados
de triste amarillez salir cubiertos,
los ojos sin mover, embelesados,
la voz sin fuerza, los cabellos yertos.
Pregonando desdichas no pensadas,
con los vivos trocaron sus moradas. (*Ber.* I, 20)

Lucano aquí deambulaba por la senda de la confusión en los astros, el cambio en el eje de la tierra, inundaciones, estatuas que lloraban, sudaban y caían y fieras que se adentraban en la ciudad y hablaban como humanos. De todo lo cual, lo más parecido que encontramos en Balbuena son estos sepulcros de Lucano, gimientes y llenos de huesos:

compositis plenae gemuerunt ossibus urnae. (*Phars.* I, 568)

Y, como apunta Van Horne, también la salida del general Mario aterrorizando a los campesinos (pero también de Sila, cantando éste último sus oráculos por el Campo de Marte):

E medio uisi consurgere Campo
tristia Sullani cecinere oracula manes,
tollentemque caput gelidas Anienis ad undas
agricolae fracto Marium fugere sepulcro (*Phars.* I, 580-583)

Y también, y muy especialmente, en buena parte de la siguiente octava, en la que se detallan los asombrosos partos de la naturaleza en esos terribles momentos y el asombro y terror de una madre al ver lo que ella misma ha dado a luz:

El mar sus peces espantó bramando
y la tierra tembló de su bramido,
a quien mil monstruos fueron afeando
de vista y talle nunca conocido,
donde tal madre se asombró mirando
el hijo que ella misma había parido (*Ber.* I, 21)

Partos deudores, como también explicitaba Van Horne, de aquellos otros monstruos y partos lucanianos³⁹⁷:

monstrosique hominum partus numeroque modoque
membrorum, matremque suus conterruit infans (*Phars.* I, 563)

Y también esas no aprendidas palabras:

y muchos sin nacer, en no aprendidas
palabras dieron voces escondidas (*Ber.* I, 21)

Quizá también inspiradas en aquellas fieras que hablaban en *Farsalia*:

tum pecudum faciles humana ad murmura linguae (*Phars.* I, 561)

EL SOLDADO CRÁSTINO (*Ber.* XVIII, 19 y *Ber.* XXI, 44)

Recoge Van Horne las dos menciones que hace Balbuena al soldado Crástino³⁹⁸, aquel que, de acuerdo con Lucano (y también con César), dio inicio a la batalla de Farsalia desde el bando cesariano³⁹⁹. Tras plasmar la primera y referirse a la segunda, el investigador norteamericano opina que la información bien la pudo obtener el poeta de un historiador como el propio César, aunque cree probable que lo dibujara fijándose en Lucano. Examinemos las dos posibilidades.

La primera vez que nombra a Crástino es el contexto del extenso parlamento que Gloricia dirige a Bernardo, cuando le habla de linajes:

De éste procedió Clodio Lusitano,
de espíritu e ingenio peregrino.
Canio de éste nació, de éste Daciano
y de éste el bravo capitán Crastino,
de cuya invicta y atrevida mano
la primer lanza abrió rojo camino
al real de Pompeyo y fue el primero
que a César hizo rey de un mundo entero. (*Ber.* XVIII, 19)

Balbuena nombra a Crástino una segunda vez. En el castillo del Carpio una encantadora joven enseña a Bernardo un espejo mágico en el que se ve el pasado y el futuro. En él aparece Crisalba, descendiente de Crástino. Comienza Balbuena por situarlo en el contexto de la batalla de Farsalia, en Macedonia:

Aquella gran princesa de Colonia,
que hace a tu imagen dulce acogimiento,
cuya caricia y tierna ceremonia
a ti causa placer y a mí tormento,
rayo es de aquel valor que en Macedonia

³⁹⁷ Van Horne, op. cit., p. 112.

³⁹⁸ Hemos optado por “Crástino”, esdrújula en el resultante español pero en los versos de Balbuena no hay duda, por la colocación de los los acentos métricos, de que el nombre es “Crastino”, palabra llana.

³⁹⁹ Van Horne, op. cit., p.112.

a Julio César puso atrevimiento
de acometer con pecho furibundo
la empresa que le dio señor del mundo. (*Ber.* XXI, 43)

Para pasar a citarlo ya en la siguiente octava:

Yo digo de aquel ínclito Crastino,
de Viriato ilustre descendiente,
por quien también después lo fue Turino,
en lengua y manos bravo y elocuente.
Éste en el fiel ejército agripino
por hijo tuvo un capitán valiente
que a Colonia le dio campos seguros
y sobre el reino levantó sus muros. (*Ber.* XXI, 44)

Y vayamos ahora las dos posibles fuentes. En el libro VII de *Farsalia* se describe el momento en que los dos ejércitos romanos se miran antes del combate. De Crástino había dejado dicho Lucano:

Di tibi non mortem, quae cunctis poena paratur,
sed sensum post fata tuae dent, Crastine, morti,
cuius torta manu commisit lancea bellum
primaque Thessaliam Romano sanguine tinxit.
O praeceps rabies! cum Caesar tela teneret,
inuenta est prior ulla manus! (*Phars.* VII, 470-475)

César, por su parte, había hablado de Crástino en dos ocasiones, ambas en el libro III de *Bellum civile*. En la primera de ellas lo presenta así, emocionante discurso directo incluido:

Erat Crastinus evocatus in exercitu Caesaris, qui superiore anno apud eum primum pilum in legione X duxerat, vir singulari virtute. Hic signo dato “sequimini me” inquit, “manipulares mei qui fuistis, et vestro imperatori quam constituistis operam date. Unum hoc proelium superest; quo confecto et ille suam dignitatem et nos nostram libertatem recuperabimus.” Simul respiciens Caesarem, “faciam,” inquit, “hodie, imperator, ut aut vivo aut mihi aut mortuo gratias agas.” (*B.C.* III, 91, 1-4)

Poco después nos refería el historiador su muerte en combate:

Interfectus est etiam fortissime pugnans Crastinus, cuius mentionem supra fecimus, gladio in os adversum coniecto. Neque id fuit falsum quod ille in pugnam proficiscens dixerat. Sic enim Caesar existimabat eo proelio excellentissimam virtutem Crastini fuisse optimeque eum de se meritum iudicabat. (*B.C.* III, 99, 2-3)

De la acción descrita por Balbuena (Crástino es el primero en arrojar la lanza) y de la importante correspondencia léxica (“mano”, “lanza”, “rojo camino”) se deduce que la fuente es claramente, como apuntaba Van Horne, la lucaniana para el primer pasaje. Pero, tras la lectura de los textos de César, tampoco es descabellado pensar en la posibilidad del conocimiento de la fuente historiográfica para la segunda ocasión, puesto que se hace referencia en ella a la valentía de Crástino, valor que aparece claramente reflejado en el texto de César y –aunque el valor se le suponga– no en el de Lucano.

EL SUEÑO DE CARLOMAGNO (*Ber.* XXII, 17-30)

Carlomagno sueña que va de caza con sus paladines y se fija en un hermoso árbol custodiado por un rojo león. Cuando tratan de cazarlo, el león devora uno a uno a los paladines de Francia y pone en fuga al propio Carlomagno. Los preliminares del sueño, con la inquietud de Carlomagno que le impide dormir, los hemos tratado en su conexión con Virgilio en el primero de los dos capítulos correspondientes.

Por su parte el Pompeyo de Lucano soñaba que se le aparecía en sueños Julia, su esposa fallecida –la hija de César–, que le recriminaba que se hubiera casado tan pronto con Cornelia y le amenazaba con una suerte funesta en la guerra contra César.

Sin embargo, como Van Horne, nosotros tampoco encontramos elementos de conexión entre ambos sueños. Las apariciones son distintas y, aunque es verdad que ambas tienen finalidad parecida –la profética, como es habitual en los sueños épicos–, en el caso de Balbuena es disuasoria y en el de Lucano es vengativa⁴⁰⁰.

DISCURSOS DE ALFONSO Y CARLOMAGNO A SUS TROPAS

(el de Alfonso en *Ber.* XXIV, 43-51; el de Carlomagno en *Ber.* XXIV, 57-65)

En los momentos previos a la batalla de Roncesvalles, Alfonso II y Carlomagno pronuncian sendos discursos. Justo antes de que estallara la batalla de Farsalia, Lucano ponía en boca de los generales César y Pompeyo sendos discursos contrapuestos.

Para Van Horne entraría dentro de la lógica encontrar savia de Lucano en dichos discursos, como también en otros momentos del poema:

In the historical or quasi-historical episodes, such as the battle of Roncesvalles, one would expect further Pharsalian reminiscences. One is disposed to linger over the serious descriptions, the dream of Charlemagne, the speeches of Alfonso and Charlemagne to their armies, the initiation of the battle by Morgante (XXIV, 78-80), and to compare them with Lucan's earnestness, Pompey's dream, the speeches of Caesar and Pompey, and the beginning of the battle of Pharsalia by Crastinus (*Phars.* VII). And in Charlemagne's hesitation before actually beginning the fray (XXIV, 69) one may perhaps trace Caesar's hesitation (*Phars.* V, 240).⁴⁰¹

Pero queda frustrado en sus apriorísticas expectativas:

But these parallels are not so striking as the omens or the Crastinus references.

En un caso –el del sueño– coincidimos con Van Horne pero en este otro, examinados los textos, vamos a alegar en contra aportando nuestros datos.

⁴⁰⁰ Lo mismo en el caso de la profecía del Tíber de la *Eneida* (*Aen.* VIII, 26-65), en la que Eneas recibe el consejo de buscar aliados en el Lacio.

⁴⁰¹ Van Horne, *op. cit.*, p.112.

Antes de lanzar su arenga, César parece que va a sentir temor pero la magnitud de su figura consigue ahogarlo al instante. Y, aunque no se trata del momento previo al discurso, también Carlomagno había sentido miedo antes del primer encuentro con Bernardo:

el mismo impulso al corazón del conde
en el presente trance dio latidos (*Ber.* XX, 59-60)

Y también el Pompeyo de Lucano se turbaba, aunque reprimía sus temores:

Vidit ut hostiles in rectum exire cateruas
Pompeius nullasque moras permittere bello
sed superis placuisse diem, stat corde gelato
attonitus; tantoque duci sic arma timere
omen erat. Premit inde metus. (*Phars.* VII, 337-341)

Casto hace referencia a las múltiples naciones del ejército enemigo:

Por no poder llevar vuestras espadas
a trastornar los montes de oriente
ni a vencer las regiones escarchadas
del norte ni de Libia el suelo ardiente,
los triunfos todos de estas derramadas
naciones os los trae en esta gente (*Ber.* XXIV, 44)

Como César aludía también a la multiplicidad de pueblos extranjeros del ejército de Pompeyo⁴⁰²:

aut mixtae dissona turbae
barbaries (*Phars.* VII, 272-273)

Y alude a los armenios:

Armeniosque mouet romana potentia cuius
sit ducis? (*Phars.* VII, 281-282)

Al final de su discurso Alfonso, en la alusión a la libertad que se ha de ganar, hace referencia al nacer y morir en la patria e, inmediatamente después, pone en la mente de los suyos el dulce abrazo de la esposa y a los hijos pequeños:

Quien de su amada patria el fiel regazo
donde el dichoso nace, vive y muere
y de la nueva esposa al dulce abrazo
volver sin mancha a su nobleza quiere;

⁴⁰² La multiplicidad de pueblos dentro de un ejército también en Claudiano:
nunquam tantae dicione sub una
convenere manus nec tot discrimina vocum (*Ruf.* II, 106-107)

Y también en:
certe nec tantis dissona linguis
turba nec armorum cultu diversior umquam
confluxit populus (*Stil.* I, 152-154).

quien del pequeño hijo el tierno lazo
tornar al grave cuello pretendiere
y no humillar de la cerviz altiva
el libre suyo a sujeción cautiva,

con la enemiga sangre derramada
le importa iluminar la ejecutoria.
Honor perdido o libertad ganada
es ganar o perder esta batalla. (*Ber.* XXIV, 50-51)

Pues bien, Lucano ponía en boca de Pompeyo estas palabras que resuenan sin duda, amplificadas, en las de Balbuena:

haec libera nasci,
haec uolt turba mori. Siquis post pignora tanta
Pompeio locus est, cum prole et coniuge supplex (*Phars.* VII, 375-377)

En el discurso de Carlomagno se invoca a los soldados de esta manera:

¡Oh ya del mundo diestros vencedores! (*Ber.* XXIV, 57)

Reflejo, creemos que bastante fiel, de estas palabras del discurso de César en Lucano:

O domitor mundi, rerum fortuna mearum,
miles (*Phars.* VII, 250-251)

Y cuando sigue adelante el César franco diciendo:

Ya de la gran jornada el postrer día,
con tantas diligencias procurado,
vuestra braveza llama y desafía
al modo de vencer acostumbrado (*Ber.* XXIV, 58)

Creemos que está sin duda recordando las palabras iniciales de Pompeyo:

“quem flagitat”, inquit
“uestra diem uirtus, finis ciuilibus armis,
quem quaesistis, adest” (*Phars.* VII, 342-344)

Y sigue con la afirmación de las tropas venidas desde los confines del mundo para luchar junto a Pompeyo⁴⁰³:

No hay nación tan remota y apartada,
desde donde la oculta Tile humea
hasta el feroz Centauro que en dorada
uña en el polo antártico pasea,
que al filo agudo de esta invicta espada
nuevo trofeo de altivez no sea,

⁴⁰³ También lo hace Cervantes en la ya referida descripción de tropas del capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*: «A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que beben las dulces aguas del famoso Xanto; los montuosos que pisan los masíficos campos...»

ni desde el indio oculto al mar de oriente
quien no se asombre a su vislumbre ardiente. (*Ber.* XXIV, 59)

Lo mismo que resaltaba el romano en Lucano:

Primo gentes oriente coactae
innumeraeque urbes quantas in proelia numquam
exciure manus. Toto simul utimur orbe.
Quidquid signiferi comprehensum limite caeli
sub Noton et Borean hominum sumus, arma mouemus. (*Phars.* VII, 360-364)

Llegando Carlomagno a la conclusión de que todos los pueblos son un solo reino en el ejército francés:

Con esto hacéis de todas las naciones
un reino solo (*Ber.* XXIV, 60)

Lo que recuerda vivamente a estas palabras concretas de Pompeyo:

Toto simul utimur orbe. (*Phars.* VII, 362)

Para Carlomagno ya es suficiente y se decide a no retardar la lucha con palabras:

¿Mas para qué en palabras entretengo
el triunfo que tal brío me asegura
si lo poco que en ellas me detengo
de corriente le quito a mi ventura? (*Ber.* XXIV, 61)

Como hacía César también al final de su oración⁴⁰⁴:

Sed mea fata moror, qui uos in tela furentis
uocibus his teneo (*Phars.* VII, 295-296)

Alude Carlomagno a su edad avanzada:

Por vuestra espada mis ancianas sienes
ya vi otras veces (*Ber.* XXIV, 62)

Ancianidad a la que también se refería Pompeyo:

Ne discam seruire senex (*Phars.* VII, 382)

Por ultimo, Carlomagno da instrucciones a sus soldados con respecto a los enemigos que huyan:

⁴⁰⁴ También Alonso de Ercilla imita estos versos del discurso de César, según apunta Víctor José Herrero Llorente en su edición de *Farsalia*, vol. II, p.139, nota 3. Se trata concretamente de:

No sé si tengo más acerca de esto
qué decir, ni advertiros con razones,
que en detener ya tanto soy molesto
la furia de esos vuestros corazones. (*Araucana*, 21, 57).

Sola una cosa, oh jóvenes gallardos,
la fe me otorgue de ese pecho fiero:
que contra los rendidos vuestros dardos
ni se armen de rigor ni sean de acero.
El que en ligero vuelo o pasos tardos
se os rindiere, tendréis por compañero.
Sea vuestro cuidado el que huyere
o el que por no morir se defendiere.

De los demás, sin reservar viviente,
la sangre riegue vuestros lirios de oro (*Ber. XXIV, 64-65*)

Consejos que reflejan en buena medida los que daba César a los suyos:

uos tamen hoc oro, iuuenes, ne caedere quisquam
hostis terga uelit: ciuis qui fugerit esto. (*Phars. VII, 318-319*)

Visto lo cual, en este punto nos vemos obligados a afirmar que John Van Horne no tenía razones para verse tan frustrado en su expectativas pues ideas y palabras de ambos caudillos romanos están, mezcladas y alternando entre los dos discursos de Lucano, muy presentes en los discursos de los jefes de la epopeya de Balbuena.

EL INICIO DE LA BATALLA DE RONCESVALLES (*Ber. XXIV, 79-80*)

Justo antes de producirse el gran choque en Roncesvalles, Balbuena quiere destacar el hecho de que, al portar la cruz como estandarte, ambos ejércitos son hijos de una misma civilización cristiana. Es una personificación de la piedad la que observa la escena sin tener claro por cuál de los dos contendientes se ha de decantar:

La Piedad, viendo en aceradas puntas
de Carlos y de Alfonso el estandarte
que, con doradas cruces, sus conjuntas
naciones hijas son de un mismo Marte,
de un gremio, de una ley, de un clima y cielo,
no sabe cuál seguir por mejor celo. (*Ber. XXIV, 71*)

Lucano resaltaba en su caso lo civil de la contienda y también lo hacía por medio de términos que reflejan la consanguineidad:

uidere parentes
frontibus aduersis fraternaque comminus arma (*Phars. VII, 464-465*)

Suena la trompetería y el sonido llega hasta los lejanos hados:

Suenan los clarines
entre las peñas con quebrados ecos
y, puestos ya en los últimos confines
del fatal monte y sus peñascos huecos,
del vario tiempo los dudosos fines
y del triste hado los variables truecos

su orgullo asombran y al dudoso caso
suspense dan el amagado paso. (*Ber.* XXIV, 70)

Sonaba la trompetería –más completa en Lucano– y el sonido llegaba hasta el lejano Olimpo:

Tum stridulus aer
elisis lituis conceptaque classica cornu,
tunc ausae dare signa tubae, tunc aethera tendit
extremique fragor conuexaque inrumpit Olympi,
unde procul nubes, quo nulla tonitrua durant. (*Phars.* VII, 475-479)

La descripción de la batalla propiamente dicha viene precedida por la tópica invocación a la Musa:

Ahora es tiempo, sacra Melpomene,
que en trágico furor vuela mi pluma
y tal su belicoso acento suene,
que ni olvido ni envidia lo consuma (*Ber.* XXIV, 77)

Seguida de una comparación épico-mitológica referida a Morgante:

Cual soberbio centauro que el monte Osa
en veloz curso rompe y atraviesa (*Ber.* XXIV, 78)

Que es el que inicia la contienda:

tal Morgante, amor nuevo de la bella
Angélica, a romper la primer lanza
en el campo español vuela con ella,
y a entrarse por sus puntas se abalanza. (*Ber.* XXIV, 79)

Morgante arroja su lanza y se introduce en campo enemigo haciendo estragos:

Rompió su lanza en él y, con la espada,
furioso se arrojó en el campo hispano,
abriendo por la gente más granada
sangriento estrago su arrogante mano.
De tajo, de revés y de estocada,
ahuyenta, hiere y mata al más cercano,
carga y revuelve su indomable potro,
de aquí y de allí, sobre éste, aquél y el otro. (*Ber.* XXIV, 80)

Igual que había hecho el soldado Crástino en Lucano⁴⁰⁵:

Di tibi non mortem, quae cunctis poena paratur,
sed sensum post fata tuae dent, Crastine, morti,
cuius torta manu commisit lancea bellum
primaque Thessaliam Romano sanguine tinxit.

⁴⁰⁵ Como hemos comprobado en este mismo capítulo, la figura lucaniana del soldado Crástino ya había aparecido en los libros XVIII y XXI.

O praeceps rabies! cum Caesar tela teneret,
inuenta est prior ulla manus! (*Phars.* VII, 470-475)

DUDAS DE CARLOMAGNO ANTES DE LA BATALLA (*Ber.* XXIV, 69)

Las dudas de Carlomagno antes de la batalla son patentes aunque Balbuena no se recrea en ellas y dos versos le bastan para avisarnos de ello:

El César, a vencer acostumbrado,
se vio también suspenso un rato en duda (*Ber.* XXIV, 69)

Van Horne también aquí esperaba más Lucano pero es que el César de Lucano también había dudado antes de la batalla, con buenas dosis de correspondencia léxica:

Discrimina postquam
aduentare ducum supremaque proelia uidit
casuram fatis sensit nutare ruinam:
illa quoque in ferrum rabies promptissima paulum
languit, et casus audax spondere secundos
mens stetit in dubio, quam nec sua fata timere
nec Magni sperare sinunt. (*Phars.* VII, 242-248)

Ya había sido presa de otras dudas y temores, como en aquella ocasión en que, entonces sin mediar batalla, sintió temor ante un conato de sedición, lo que suponía también un momento decisivo:

Nullo iam Marte subactus
intra castrorum timuit tentoria ductor
perdere successus scelerum, cum paene fideles
per tot bella manus satiatae sanguine tandem
destituere ducem (*Phars.* V, 240-244)

Y poco después, dentro del mismo pasaje lucaniano:

Haud magis expertus discrimine Caesar in ullo est
quam non e stabili tremulo sed culmine cuncta
despiceret staretque super titubantia fultus. (*Phars.* V, 249-251)

De hecho es este último precisamente el fragmento que cita Van Horne como de influencia lucaniana. Y, aunque no negamos esa posibilidad, la vemos algo más forzada. Creemos en cambio que los versos que hemos señalado en primer lugar (*Phars.* VII, 242-248) se adecuan bastante más a que veamos en ellos el eco clásico por dos razones: en primer lugar, porque se trata precisamente del momento anterior a la batalla, de modo que el desvincular el temor del momento de la guerra (*nullo Marte*) lo aleja del sentido de los versos de Balbuena; en segundo lugar, porque el contenido verbal de *timuit* no es ni mucho menos tan cercano a ese “se vio en duda” de Balbuena como lo es el de *stetit in dubio*.

MÁS LUCANO

Tal y como hemos procedido en los casos de Virgilio y Ovidio, ahora incluimos otros momentos del *Bernardo*, como siempre por su orden de aparición en el poema.

LA ACTUAL GUERRA ES LA MÁS IMPORTANTE

Lucano coloca ante los ojos del lector, y antes de describir su guerra civil, un largo pasaje en que se mostraban anteriores desastres vividos por los romanos, como las guerras entre Mario y Sila (*Phars.* II, 68-233).

También Balbuena hace referencia a graves sucesos previos (*Ber.* I, 14-16), como la furia de Alcamán o la reconquista llevada a cabo por Alfonso el Católico. En este caso, sin embargo, el eco es tan solo temático, ya que mientras Lucano dedicaba 165 versos a recrearse literalmente en la crueldad y los horrores de la guerra y a bañar en sangre su poema, en el *Bernardo* apenas tres estancias nos recuerdan unos acontecimientos que pusieron en liza a su patria. Así comienza Balbuena:

Mas en la que al presente está alterada
a toda antigua competencia excede
sin que desde la cumbre más nevada
del Alpe helado al firme Atlante quede
pueblo, gente o nación tan olvidada
que en ella con su riesgo no se enrede,
que éste fue el ademán en que Fortuna
quiso de mil tragedias hacer una. (*Ber.* I, 14)

Concretaba Lucano los desastres, que habían de ser aún mayores para los romanos que aquellos antiguos de la horcas caudinas:

Iam quot apud Sacri cecidere cadauera Portum
aut Collina tulit stratas quot porta cateruas,
tum cum paene caput mundi rerumque potestas
mutauit translata locum, Romanaque Samnis
ultra Caudinas sperauit uolnera Furcas! (*Phars.* II, 134-138)

Como Balbuena con la amenaza de Alcamán:

Ni cuando sobre aquella cueva altiva,
alcázar real de la perdida España,
del valiente Alcamán la furia esquivaba
cubrió de gente y tiendas la campaña (*Ber.* I, 15)

Y a continuación con los avences de Alfonso el Católico:

Ni cuando a sus magnánimas conquistas
el Católico Alfonso abrió la mano
y con más lanzas que Trinacria aristas
pasó a Galicia ejército asturiano (*Ber.* I, 16)

El resultado es que ambos poetas conciertan en la idea de que la guerra que se avecina superará a las precedentes. Balbuena así:

Ni otro alboroto, brega, ni ruido,
de los que en aquel tiempo peligroso
el grave reino vieron consumido,
de asaltos lleno y falto de reposo,
ni con mayor estruendo y alarido
sonó el arnés de Marte belicoso,
que hoy sobre la cerviz y altiva frente
de los franceses y española gente. (*Ber.* I, 17)

Y así Lucano:

Quamquam agitant grauiora metus, multumque coitur
humani generis maiore in proelia damno. (*Phars.* I, 225)

INQUIETUD DE CARLOMAGNO EN LA QUIETUD DE LA NATURALEZA

Ya hemos tratado el momento en que, en contraste con la quietud nocturna de la naturaleza, destaca la desazón interior de Carlomagno, que es incapaz de dormir. Estas son, ahora seguidas, las tres estancias que describen la escena:

Apoderose la quietud callada,
en sesgo vuelo y pasos descuidados,
de la fría tierra sin color, sembrada
de nuevos animales desmayados,
al sabroso sosiego encomendada
la importuna batalla de cuidados,
las doradas estrellas encendidas,
sus cursos abreviando y nuestras vidas.

Cuando en la sala real, ardiendo en oro,
en blanda pluma y en pomposo lecho,
al grave césar hurtan el tesoro
del sueño los cuidados en su pecho.
Cércanle el alma y sin guardar decoro
al tiempo, a la persona ni al provecho,
en parlero silencio no se halla
cosa que en su quietud no ande en batalla.

Entre el rico brocado y blando lino
reposo busca en vano de mil modos,
aquí vuelve y allí y ningún camino
de paz encuentra, aunque los prueba todos,
que el descuidado sueño en mejor tino
viene a la humilde plebe que a los godos
y siempre goza de él en mayor suma
la seca paja que la blanda pluma. (*Ber.* XXII, 14-16)

En el fragmento, ya abordado como fruto de ecos virgilianos, encontramos también –y hasta en tres ocasiones– ecos de Lucano⁴⁰⁶. Primero en estas palabras descriptoras del silencio, que se oponen al nerviosismo latente de los habitantes de la ciudad de Arimino, condenados por su posición geográfica a ser los primeros de Italia en dar cuenta de cualquier invasión que venga del norte (en este caso la de César):

uox nulla dolori
credita, sed quantum, uolucres cum bruma coercet,
rura silent, mediusque tacet sine murmure pontus,
tanta quies. (*Phars.* I, 259)

En parecido trance encontramos al magnánimo Bruto, cuando visitaba en plena noche las sencillas habitaciones de su tío Catón, al que encontró en estado de desvelo por las preocupaciones por el estado de la cosa pública:

set nocte sopora,
Parrhasis obliquos Helice cum uerteret axes,
atria cognati pulsat non ampla Catonis.
Inuenit insomni uoluentem publica cura
fata uirum casusque urbis cunctisque timentem (*Phars.* II, 236 ss.)

Y muy especialmente en estos versos, cuyo eco recoge Balbuena para crear un pequeño pero precioso homenaje a Lucano:

Soluerat armorum fessas nox languida curas,
parua quies miseris, in quorum pectora somno
dat uires fortuna minor; iam castra silebant,
tertia iam uigiles commouerat hora secundos;
Caesar sollicito per uasta silentia gressu (*Phars.* V, 504-509)

Donde nos topamos con César, quien, en contraste con la quietud de la noche en el campamento, caminaba con paso nervioso hacia su singular viaje nocturno por mar en una barquita, precedido de la poética reflexión sobre la mejor suerte de los pobres a la hora de conciliar el sueño.

LA HUIDA DE CARLOMAGNO

La actitud de ambos Magnos –en el nombre ya encontramos la primera coincidencia– en sus respectivas batallas finales, (Roscesvalles y Farsalia), tiene varios puntos en común, incluida buena conexión léxica. Comparemos las reacciones de ambos ante la realidad de la derrota.

⁴⁰⁶ También desde los versos de Ovidio (*Met.* VII, 179 ss.) pudo madurar Balbuena este tópico de la naturaleza durmiente en contraste con un personaje inquieto. El sulmonés lo trae en el personaje de Medea, en su rol de hechicera, que sale de noche a buscar hierbas con el fin de rejuvenecer a Esón, padre de Jasón (*Met.* VII, 179 ss.). Y también en el caso de Mirra enamorada de su propio padre (*Met.* X, 368 ss.). En todo caso, sin conexiones léxicas.

Los dos generales, en un momento dado de la batalla, son conscientes de su propio desastre y del de los suyos:

El grave emperador, que en la batalla
(...)

viendo el campo francés puesto en huida,
sus bravos paladines destrozados
sus nobles capitanes de vencida,
a riesgo su persona y sus estados,
ya la traidora pretensión cumplida
del bando magancés y sus privados,
la sangre helada y el cabello yerto,
de pena está, como los suyos, muerto (*Ber.* XXIV, 187-188)

Y en Lucano:

iam Magnus transisse deos Romanaque fata
senserat infelix, tota uix clade coactus
fortunam damnare suam. Stetit aggere campi
eminus unde omnis sparsas per Thessala rura
aspiceret clades, quae bello obstante latebant.
tot telis sua fata peti, tot corpora fusa
ac se tam multo pereuntem sanguine uidit. (*Phars.* VII, 647-653)

Ambos tratan de que sus tropas no se desanimen. En Balbuena:

en orden, porque nadie desanime (*Ber.* XXIV, 189)

Y en Lucano:

sed timuit, strato miles ne corpore Magni
non fugeret (*Phars.* VII, 671-672)

Ambos caudillos huyen, ambos lo hacen sin importarles que les disparen por la espalda, y ambos a caballo (Carlomagno se encontraba antes subido en un carro).

Así huye de la batalla el rey francés:

Y sin reparo ya del golpe esquivo,
huyendo al hado su violencia brava,
del falso Galalón a toda instancia
en un caballo salta y huye a Francia. (*Ber.* XXIV, 192)

Y así lo hacía el general romano:

tum Magnum concitus aufert
a bello sonipes non tergo tela pauentem (*Phars.* VII, 677-678)

También la referencia al hado/*fatum* está presente en ambas obras:

huyendo al hado su violencia brava (*Ber.* XXIV,192)

Y en Lucano:

tot telis sua fata peti (*Phars.* VII, 652)

Como es de ley, tanto Balbuena como Lucano intentan dar dignidad a la huida. Carlomagno reprime su dolor salvaguardando su grandeza:

Mas con pecho magnánimo la gloria
ajena encubre y el dolor reprime (*Ber.* XXIV, 189)

Momento que Balbuena ha construido plasmando certeramente el contenido de los versos de Lucano, en los que se destacaban el ánimo de Pompeyo y su renuencia a mostrar dolor en la huida, entre gran cantidad de alabanzas que intentaban poner su nombre a buen recaudo de la posteridad:

non gemitus, non fletus erat, saluaque uerendus
maiestate dolor, qualem te, Magne, decebat
Romanis praestare malis. (*Phars.* VII, 680-682)

A pesar de ello está claro que el amor de Lucano por su “bueno”, hacia quien se deshacía en elogios, supera con creces al de Balbuena por su “malo”, cuya huida ni se molesta en justificar.

La huida de Carlomagno tiene lugar a través de un campo lleno de cadáveres que entorpecen el paso del carro:

Está el campo de muertos tan cubierto
que el carro no descubre ni halla paso (*Ber.* XXIV, 190)

Circunstancia que se daba en Lucano, aunque aquí se producía en el caso de César:

Tu, Caesar, in alto
caedis adhuc cumulo patriae per uiscera uadis (*Phars.* VII, 721-722)

Siendo la última visión que Balbuena nos da del César la de un hombre huyendo a caballo:

En un caballo salta y huye a Francia (*Ber.* XXIV, 190)

Como la huida de Pompeyo:

Auehit inde
Pompeium sonipes (*Phars.* VII, 721-722)

BERNARDO Y ORIMANDRO COMO ORIÓN Y EL ESCORPIÓN

Luchan largo tiempo el rey persa y Bernardo, incluso cuando les ilumina la luna. Y parece su brava lucha la mitológica pelea entre Orión y el escorpión, que concluyó con la derrota y muerte del gigante, quien acabó convertido en constelación (“armada estrella” en Balbuena). La escena se desarrolla a la luz de la luna⁴⁰⁷:

A la argentada luz de Cintia bella
son, en el diestro herir, retrato vivo
uno del Orión, armada estrella,
otro del rojo serpentario esquivo,
de la vara fatal del dios que en ella
trae dos dragones de oro fugitivo (*Ber.* IV, 154)

La figura de Orión aparecía en la *Eneida* (*Aen.* X, 763-768) como un gigante surcando las aguas y la utilizaba Virgilio para representar el avance de Mecencio en la batalla por entre las tropas de los teucros. Pero es en Lucano donde lo encontramos luchando con el escorpión:

Quis fata putarit
scorpion aut uires maturaе mortis habere?
Ille minax nodis et recto uerbere saeuus
teste tulit caelo uicti decus Orionis. (*Phars.* IX, 833-836)

EL CÓMPUTO DEL TIEMPO CON LAS LUNAS

El recurso clásico, o latinizante, de expresar –sea por requerimiento métrico o como simple instrumento retórico– un número por el doble de su mitad lo tiene en cuenta Balbuena cuando el moro Yusef cuenta a Ferraguto que el gigante Bramante se ha retirado tras ser vencido⁴⁰⁸:

Ha dos veces seis lunas que se encierra
de un yermo en las incultas soledades (*Ber.* V, 143)

Lo que nos recuerda a estos versos de Lucano con los que el poeta informaba de los dos meses (lunares) de duración de la marcha de los soldados de Catón. El mismo contexto desértico de la acción y el adverbio *bis* parecen remitir a la fuente:

Bis positis Phoebe flammis, bis luce recepta
uidit harenuagum surgens fugiensque Catonem (*Phars.* IX, 940-941)

⁴⁰⁷ Cintia como la luna tiene tradición en la poesía latina, como en estos otros dos versos del propio Lucano: «Cynthia, quo primum cornu dubitanda refulsit» (*Phars.* IV, 60) y, concurriendo léxico coincidente con el de Balbuena, en: «lucis maesta parum per densas Cynthia nubes / praebebat» (*Phars.* VIII, 721-722). Y también en la poesía de Claudiano: «nam clara nitebat / Cynthia» (*Gild.* 227-28).

⁴⁰⁸ Este tipo de recurso es propio de la poesía latina, como en: «dumque quater iunctis expleuit cornibus orbem / Luna» (Ovidio, *Met.* VII, 530-531).

ARLETA COMO BRUJA

Cuando Arleta adquiere su forma de vieja bruja, su cabello se asemeja al de las Furias o Erinias, concretamente a dos de ellas, Tisífone y Meguera⁴⁰⁹:

Duro el cabello, entre aplomado y cano,
peor que el de Tesífone y Megera (*Ber.* VII, 140)

También Lucano encontraba en su maga Ericto semejanzas con las Furias y hacía referencia a su desagradable cabello:

Discolor et uario furialis cultus amictu
induitur, uoltusque aperitur crine remoto,
et coma uipereis substringitur horrida sertis. (*Phars.* VI, 654-656)

Que Balbuena tenga fresco a Lucano en su Arleta, es muy que posible; más aún teniendo en cuenta que, tan solo unos pocos versos después, Ericto invoca a dos de las Furias, precisamene a Tisífone y Meguera, justo las dos que ha citado Balbuena (sin nombrar tampoco a Alecto, a quien sí nombraba en solitario en *Ber.* XXII, 27):

Tisiphone uocisque meae secura Megaera (*Phars.* VI, 730)

PAMPLONA FUNDADA POR POMPEYO

Como última reminiscencia concreta lucaniana Van Horne señala los siguientes dos versos, enmarcados en las aventuras de Ferraguto, que presentan a Biarabí como rey de Pamplona, recogiendo aquí la tradición de que fue ciudad fundada por Pompeyo:

el rey de la ciudad a quien dio asiento
el que perdió en Farsalia la ventura (*Ber.* VII, 171)

Siendo perfectamente posible que sea así, creemos sin embargo que no es estrictamente necesario tener en mente a Lucano para recordar a un personaje histórico de tanto recorrido como Pompeyo, aunque bien es verdad que la cita concreta del nombre de la batalla de Farsalia nos acerca a tal posibilidad.

LUCANO EN LAS TORMENTAS

En los siguientes versos de la tormenta que se desata en el libro XIII creemos que se puede rastrear influencia de Lucano:

En ciegos y confusos torbellinos
los cuatro vientos hacen cruel batalla.
Del crespó Egeo los turbios remolinos
ya por sus playas el cretense halla

⁴⁰⁹ La referencia a la canicie de Tisífone aparece –y exactamente en los mismos términos que en Balbuena– en Ovidio:

Tisiphone canos ut erat turbata capillos
mouit (*Met.* IV, 474-475).

y el Jonio sus embates cristalinos
por los riscos adriáticos encalla,
llevando el viento, en otro igual espacio,
las olas de las Sirtes al Carpacio. (*Ber.* XIII, 143)

Pues esta unión de vientos potentes y las Sirtes la vemos en *Farsalia*, cuando se nos describía cómo se desataban los vientos en este peligroso mar de escollos:

densis fremuit niger imbribus Auster.
In sua regna furens temptatum classibus aequor
turbine defendit longeque a Syrtibus undas
egit et inlato confregit litore pontum. (*Phars.* IX, 319-322)

Porque además la imagen del barco a medio hundir que muestra Balbuena azotado por las olas, se encuentra también unos versos más adelante en el mismo fragmento y unida a la de la fuerza del viento Austro:

Y del Austro la fuerza poderosa
otras embiste en ellas mal hinchadas,
dejando el barco en medio sin hundirse
y el mar en duda a cuál furor rendirse. (*Ber.* XIII, 144)

Como bien se puede apreciar –aquí por efecto de los bajíos de las Sirtes– en:

aestus et obnixum uictor detrusit in Austrum.
Has uada destituunt, atque interrupta profundo
terra ferit puppis, dubioque obnoxia fato
pars sedet una ratis, pars altera pendet in undis.
Tum magis inpactis breuius mare terraque saepe
obuia consurgens (*Phars.* IX, 334-339)

ARCANGÉLICA LLEGA A ALEJANDRÍA

La joven Arcangélica, en el transcurso de su periplo en busca de su madre, la bella Angélica, da con la ciudad de Alejandría y sus viejas ruinas marmóreas:

Hasta que de la punta del mar Rojo
a dar fuimos por tierra a Alejandría,
por entre rotos mármoles despojo
del tiempo en que el gran Cairo florecía (*Ber.* XIV, 62)

Esta llegada de Arcangélica a Egipto puede traernos a la mente, aun sin conexión léxica concreta, la llegada al mismo país de Pompeyo en el marco de su huida naval tras la derrota de Farsalia:

Infimaque Aegypti pugnaci litora uelo
uix tetigit, qua diuidui pars máxima Nili
in uada decurrit Pelusia septimus amnis. (*Phars.* VIII, 464-466)

LA DIOSA TEMIS Y SU TEMPLO ABANDONADO

La diosa Temis, personaje principal del libro XIV del *Bernardo* y que hemos citado en no pocas ocasiones, era nombrada por Lucano en el contexto de la consulta oracular del romano pompeyano Apio Claudio Censorino:

cum regna Themis tripodasque teneret (*Phars.* V, 81).

Poco después describía el poeta cordobés a la sibila de Delfos. Sin embargo no se encuentran auténticos ecos de ella en los versos de Balbuena. Pero sí nos aventuramos a llamar la atención sobre la coincidencia en la concatenación de Temis y Apolo que se da en ambos textos. En Balbuena Bernardo del Carpio se adentra primero en la cueva de Temis y, desde allí, el camino del héroe prosigue con decisión hacia el monte Parnaso de Apolo. Lo que bien pudiera ser reflejo de la presentación de Temis en *Farsalia* y, a continuación, de su sucesor en el oráculo, Apolo. El templo de Temis, al igual que el oráculo de Delfos cuando Apio va a consultarle sobre su lucha contra César, se encuentra sumido en un prolongado estado de abandono o cierre. Su antigua función oracular, otrora prestigiosa y hoy tristemente caduca, es llorada en el *Bernardo* por la propia diosa:

Fui en otro tiempo oráculo del mundo
mas ya mi casa y templo está olvidado
y yo, huyendo de él, a lo profundo
de esta gruta su altar he retirado.
Y aquí encerrada desde aquí confundo
con mi presencia el vulgo desgraciado
y el ignorante enjambre que estas cuevas
y aquella taza dan figuras nuevas. (*Ber.* XIV, 170)

Al igual que en *Farsalia* se lloraba la pérdida del oráculo de Delfos:

non ullo saecula dono
nostra carent maiore deum, quam Delphica sedes
quod siluit, postquam reges timuere futura
et superos uetere loqui. (*Phars.* V, 111-114)

LA DESCRIPCIÓN DE ITALIA

Desde el barco volador se avistan las ciudades de Urbino, levantada sobre un templo de Marte, y Ancona, con su puerto construido por Trajano. Malgesí sirve de guía:

Volved la vista ahora a estotra parte
del mar de Adria y vertientes de Apenino,
veréis un templo del furor de Marte
hecha la ciudad áspera de Urbino,
y del puerto de Ancona el baluarte
que Trajano fundó de mármol fino,
y su cuméreo puerto puesto en modo
que el mar parece que le da del codo. (*Ber.* XVI, 28)

Tres términos geográficos de esta descripción de Balbuena –los referidos al monte Apenino, a la ciudad de Ancona y al mar Adriático– se encuentran, muy seguidos, en la descripción que del Apenino hacía Lucano. Primero el Apenino:

umbrosis mediam que collibus Appenninus (*Phars.* II, 396)

Después Ancona:

illinc Dalmaticis obnoxia fluctibus Ancon (*Phars.* II, 402)

Y poco después el Adriático:

Senaque et Hadriacas qui uerberat Aufidus undas (*Phars.* II, 407)

La conexión lucaniana parece confirmarse pocos versos después, cuando pasa Balbuena a hablar de Ferrara y del río Erídano, donde supuestamente cayó Faetonte⁴¹⁰:

Ved a Ferrara puesta en la ribera
de Erídano y sus ondas espejadas,
donde Faetón su vida y su carrera
juntas dejó de un golpe rematadas (*Ber.* XVI, 32)

Comoquiera que también Lucano, justo después de situar el Apenino, refería precisamente la relación entre el río Erídano⁴¹¹ y Faetonte:

quoque magis nullum tellus se soluit in amnem
Eridanus fractas deuoluit in aequora siluas
Hesperiamque exhaurit aquis. Hunc fabula primum
populea fluuium ripas umbrasse corona,
cumque diem pronum transuerso limite ducens
succendit Phaeton flagrantibus aethera loris (*Phars.* II, 408-413)

LAS QUEJAS DE CRISALBA

En cambio en el episodio de las quejas de Crisalba ante Bernardo sí encontramos ciertos caminos comunes a los de las quejas de Cornelia cuando se enfrenta a la separación forzosa de su esposo Pompeyo⁴¹².

Cornelia y Pompeyo son dos correspondidos enamorados, lo que no le impedía a ella pronunciar estas estimulantes palabras:

Sic est tibi cognita, Magne
nostra fides? (*Phars.* V, 767-768)

⁴¹⁰ Sobre la caída de Faetonte en el Erídano dice Ovidio: «excipit Eridanus fumantiaque abluit ora» (*Met.* II, 324). Y Claudiano, con una alusión al río y al propio Faetonte bastante similar a la de Balbuena: «et Phaetontaeae perpressus damna ruinae / Eridanus» (*Prob.* 258-259).

⁴¹¹ Balbuena identifica al Erídano, como se suele hacer comúnmente, con el río Po, que pasa por Ferrara, aunque en realidad la localización de este mítico caudal es imprecisa, según apunta Antonio Ruiz de Elvira (en su edición de *Metamorfosis*, tomo I, p. 58, nota 1).

⁴¹² El episodio ya fue tratado como influencia de Virgilio y también de Ovidio.

Lucano insistía en la fuerza del matrimonio:

Heu, quantum mentes dominatur in aequas
iusta Venus! (*Phars.* V, 727-728)

Y apelaba más tarde al rompimiento del mismo:

rumpamus foedera taedae (*Phars.* V, 766)

Y, aunque en diferente idea y contexto, encontramos precisamente en el *Bernardo* la alusión a la fe y al casamiento en:

No te pido la fe del casamiento (*Ber.* XVIII, 55)

Y también en:

De amor tan fino su lealtad vencida (*Ber.* XVIII, 57)

Como también son comunes el desmayo final de la dama y su reposo en brazos ajenos. Primero en Balbuena:

Y así en los brazos de Faustina bella
y otras llorosas damas desmayada (*Ber.* XVIII, 58)

Y antes en Lucano:

Labitur infelix manibusque excepta suorum (*Phars.* V, 799)

Y también la presencia del mar y un subsiguiente embarque. Embarca Bernardo:

Al ciego mar, adonde en frágil barca
que a él solo espera, sin pensar se embarca. (*Ber.* XVIII, 58)

Embarcaba también Pompeyo:

Litoraque ipsa tenet, tandemque inlata carinaest (*Phars.* V, 801)

La fuerza anímica de la mujer abandonada, siempre heredera de la Ariadna de Catulo y de las Didos de Virgilio y Ovidio, no deja, tantos siglos después, de ser la misma de Balbuena.⁴¹³

Hemos cotejado también el episodio del asesinato de Pompeyo en las playas de Egipto. Allí la Cornelia de Lucano volvía a quejarse de que Pompeyo se alejara de ella (*Phars.* VIII, 584-589). Y, tras haber presenciado el asesinato de su esposo, profería un postrer y sentido lamento para caer al fin desvanecida mientras la barca que la transportaba huía de la escena del crimen. El momento en que los versos de Balbuena coinciden con esta última escena de Cornelia lo encontramos al final del pasaje de Lucano:

⁴¹³ Sin olvidarnos de otro personaje de factura similar, la Escila de Ovidio y sus amargas quejas ante la indiferencia y la marcha de Minos (*Met.* VIII, 104-142).

Sic fata interque suorum
lapsa manus rapitur trepida fugiente carina. (*Phars.* VIII, 661-662)

Crisalba desmayada en brazos de su Faustina:

Y así en los brazos de Faustina bella
y otras llorosas damas desmayada (*Ber.* XVIII, 58)

Y el barquito que huye trepidante:

y dando al viento las latinas velas
el ligero batel deja la playa (*Ber.* XVIII, 59)

LAS SERPIENTES DEL MAGO TLASCALÁN

El barco de Malgesí llega volando a América y sus tripulantes visitan la cueva de un benévolo nigromante⁴¹⁴, el mago Tlascalán, epónimo de las tierras de Tlascala⁴¹⁵. Entre las numerosísimas pertenencias del mago, una hidra y demás elementos serpentes⁴¹⁶:

De la serpiente emorrois el veneno
que despide en sudor la sangre humana;
de la sedienta hidra el cuero lleno
de ponzoña, y del sirio can la lana;
la ala del presto yáculo que al seno
de la peña se arroja más cercana;
dipsas que al que su tósigo salpica
la sed hasta la muerte multiplica. (*Ber.* XVIII, 142)

Lucano, al describir las serpientes de Libia mientras pasan por allí Catón y sus soldados, hablaba de la serpiente hemorrois:

⁴¹⁴ La hechicería con resabio clásico está presente en el *Bernardo* también en las varias menciones que hace Balbuena de la magas Circe y Medea así como en la bruja Arleta. V. Martín Zulaica, “De potestades superiores en la poesía épica. Hadas y magos en el Bernardo de Balbuena” (2017).

⁴¹⁵ El conocimiento de México que plasma el autor del *Bernardo* en su obra es precioso por ser fruto directo de su propia vida durante muchos años en dicha tierra, donde, recordemos, redacta el *Bernardo* aproximadamente en los últimos quince años del siglo XVI.

⁴¹⁶ Precedente o correspondiente clásico de estos instrumentos de mágicos podemos encontrar en los de la hechicera Canidia de Horacio (*Epodos* 5) y en los de la terrorífica maga Ericto de Lucano (*Phars.* VI 667-692). La Tisífone de Ovidio, dispuesta a ejercer la venganza de Juno en Ino (*Met.* IV, 481 ss.), también está en la misma línea. En Ovidio también el caldero de Medea rebosa de piezas (*Met.* VII, 262-284). Trazos de hechicera elegíaca encontramos también en *Tibulo* I, 2. Pero a lo que más recuerdan este mago y su botica es al hechicero Fitón del canto XXIII de la *Araucana* de Ercilla, quien tiene en cuenta sin duda para su Fitón a la Ericto de Lucano (V.J. Herrero, notas a su edición de *Farsalia*, vol. III, p.117) además de imitar la invocación a los dioses inferiores de *Farsalia* VI, 730-749, como apunta Vicente Cristóbal en “De la *Eneida* a la *Araucana*” (1995). Según V.J. Herrero, al hablar de magia y encantamientos, “el vigor de las expresiones de Lucano sobrepasa a todo cuanto se había escrito en la poesía latina” (edición de *Farsalia*, vol. II, p. 106). Además, en el propio *Compendio apologético en alabanza de la poesía* podemos leer las elogiosas palabras de nuestro autor para con Ercilla, a quien llama “el gran don Alonso de Ercilla y Zúñiga, más celebrado y conocido en el mundo por la excelencia de su poesía que por la notoria y antigua nobleza de su casa y linaje” (p.161 de la edición de Van Horne). V. también Nicopoulos, James Robert, “Pedro de Oña and Bernardo de Balbuena read Ercilla’s Fitón” (1998).

at non stare suum miseris passura cruorem
squamiferos ingens haemorrois explicat orbes (*Phars.* IX, 708-709).

Y poco después nombraba también a la sitífera serpiente dipsa:

et torrida dipsas (*Phars.* IX, 718)

Para pasar, una vez concluida la descripción, a relatar la muerte del portaestandarte Aulo mordido por una dipsa que le produjo una espantosa sed. Éste es el pasaje completo de la horrible muerte del muchacho, que bien pudo tener en la cabeza Balbuena al escribir sus dos versos sobre este tipo de serpiente:

Signiferum iuuenem Tyrreni sanguinis Aulum
torta caput retro dipsas calcata momordit.
Vix dolor aut sensus dentis fuit, ipsaque leti
frons caret inuidia nec quicquam plaga minatur.
Ecce, subit uirus tacitum, carpitque medullas
ignis edax calidaque incendit uiscera tabe;
ebibit humorem circum uitalia fusum
pestis et in sicco linguam torrere palato
coepit. Defessos iret qui sudor in artus
non fuit, atque oculos lacrimarum uena refugit.
Non decus imperii, non maesti iura Catonis
ardentem tenuere uirum, ne spargere signa
auderet totisque furens exquireret aruis
quas poscebat aquas sitiens in corde uenenum.
Vel in Tanain missus Rhodanumque Padumque
arderet Nilumque bibens per rura uagantem.
Accessit morti Libye, fatique minorem
famam dipsas habet terrisque adiuta perustis.
Scrutatur uenas penitus squalentis harenae;
nunc redit ad Syrtes et fluctus accipit ore,
Aequoreusque placet, sed non et sufficit, umor.
Nec sentit fatique genus mortemque ueneni,
sed putat esse sitim; ferroque aperire tumentes
sustinuit uenas atque os inplere cruore. (*Phars.* IX, 737-760)

Y para proceder después a referir otra muerte, la del pobre Tulo, mordido en su caso por una serpiente hemorrois que le produjo supuraciones de sangre:

Inpressit dentes haemorrois aspera Tullo,
magnanimo iuueni miratorique Catonis.
Vtque solet pariter totis se fundere signis
Corycii pressura croci, sic omnia membra
emisere simul rutilum pro sanguine uirus.
Sanguis erant lacrimae; quaecumque foramina nouit
umor, ab his largus manat cruor; ora redundant
et patulae nares; sudor rubet; omnia plenis
membra fluunt uenis; totum est pro uolnere corpus. (*Phars.* IX, 806-814)

También Lucano presentaba al rápido yáculo –el tercer tipo de serpiente que aparece en Balbuena–, que ha mordido al soldado Paulo:

Ecce, procul saeuos sterilis se robore trunci
torsit et inmisit (iaculum uocat Africa) serpens
perque caput Pauli transactaque tempora fugit.
Nil ibi uirus agit: rapuit cum uolnere fatum.
Depresum est, quae funda rotat quam lenta uolarent,
quam segnis Scythicae strideret harundinis aer. (*Phars.* IX, 822-827)

La serpiente de Balbuena se arroja a una peña mientras que la de Lucano se lanzaba desde un árbol. Y la comparación de la lentitud de la honda o del dardo la recoge, por contraste, el “presto” de Balbuena. Todo lo cual nos hace pensar que Balbuena recuerda –y resume– de manera precisa en estos pocos versos la detallada información que nos ofrecía Lucano en la *Farsalia* sobre las mordeduras de estas serpientes. Porque además contamos poco después con la presencia de un basilisco:

Un corazón de niño que el hambre
los huesos enjugó y secó la vida;
de la rueca de Cloto el blando estambre
a quien del mundo está la hebra asida;
una cabeza de encantado alambre
de contrahecha voz y alma fingida;
los ojos de un dragón y un basilisco
en sangre de cabello berberisco. (*Ber.* XVIII, 143)

Siendo el basilisco la última serpiente que aparece, coincidente con Balbuena, en el catálogo de serpientes de Lucano:

Quid prodest miseri basiliscus cuspide Murri
transactus? (*Phars.* IX, 828-829)

LOS CUERNOS DE LA BLANCA LUNA

En el marco de la historia desgraciada de Dedrán y la dama llorosa da cuenta el poeta del cómputo lunar del tiempo:

Dos veces ya los argentados cuernos
con tibio oro bañó la blanca luna
y tantas de la Estigia humos eternos
la hicieron esconder sin lumbre alguna (*Ber.* XX, 188)

Versos en los que a la luna brillante y sus cuernos los describe Balbuena con palabras semejantes a estas otras de Lucano:

lunaque non gracili surrexit lucida cornu (*Phars.* V, 546)

HÉRCULES Y ANTEO

El gigante corso Morgante encuentra dentro de la cueva africana en la que se adentra la armadura de escamas de serpiente que había sido del gigante Anteo:

Del esforzado Anteo, que fue hijo

de la fría tierra, está la urna eminente
en la alta gruta de un peñasco fijo
de un cuadrado cristal resplandeciente,
en cuyo seno halló el bulto prolijo
de escamados artejos de serpiente
que por arnés el monstruo se vestía,
en perlas anudado y pedrería. (*Ber.* XXI, 190)

En esta tierra africana había tenido lugar el mítico combate entre Hércules y Anteo, el hijo de la tierra:

Tuvo a las faldas de esta inculta sierra
con Alcides una áspera batalla,
Alcides, que en los puntos de la guerra
ni al mundo otro mayor ni igual se halla.
Y el hijo altivo de la humilde tierra
así el perdido aliento halló al tocalla
que, al caer al golpe de la hercúlea clava,
la primer fuerza que perdió le daba. (*Ber.* XXI, 191)

Pero Hércules lo venció, como es bien sabido, levantándolo en vilo hasta que el gigante perdió la fuerza que le proporcionaba el contacto con su madre la tierra:

Hasta que el héroe invicto el cauto pecho
del suelo levantó y, suspenso en calma,
los músculos cerró en un nudo estrecho
que al perezoso cuerpo exhaló el alma, (*Ber.* XXI, 192)

Dejando entonces en la cueva su armadura y en una urna sus cenizas:

dejando al vencedor nuevo derecho
del libio reino y del honor la palma,
y a esta cueva, en blasón de sus porfías,
su fino arnés y sus cenizas frías. (*Ber.* XXI, 192)

Lucano nos dejó su espléndida y dramática visión de Anteo y su lucha contra Hércules (*Phars.* IV, 593-653). Y estos versos de Balbuena, aun sin tratar de imitarla directamente, sí parecen poder ser considerados un preciso resumen del texto lucaneo. De entre los versos del largo episodio de Lucano extraemos los que describen el momento en que Hércules alzaba a su contrincante:

Sic fatus sustulit alte
nitentem in terras iuuenem. Morientis in artus
non potuit nati Tellus permittere uires:
Alcides medio tenuit iam pectora pigro
stricta gelu terrisque diu non credidit hostem. (*Phars.* IV, 649-53)

Es cierto que, como hemos apuntado en otro caso, pudiera resultar de ambas descripciones un vocabulario común por pura poligénesis en la descripción de un mismo

hecho⁴¹⁷; pero el término castellano “perezoso” no creemos que pueda en modo alguno desligarse de su relación con el latino *pigro*, lo que nos da fuerza para enlazar ambos textos, sea por influencia o por imitación.

LAS FURIAS CASTIGAN A FRANCIA

En el contexto del sueño que atemoriza a Carlomagno antes de la batalla decisiva en Roncesvalles, las Parcas sacan a Alecto (aquí Aleto) para que se disponga a lanzar sus castigos sobre Francia:

A cuya cruel venganza, por decreto
de las oscuras Parcas, de unas quiebras
salir horrible vio a la Furia Aleto
a peinar sobre Francia sus culebras. (*Ber.* XXII, 27)

Las Furias del Averno y Caronte trabajan a destajo pero las propias Parcas no dan abasto en su mortífera tarea:

Las demás Furias del confuso Averno
blandones vio arrojar y hachas ardientes
y al cruel barquero del pasaje eterno
por una barca hacer dos largas puentes.
Vio ensancharse los senos del infierno
para hacerse capaces de más gentes
y que las Parcas no podían, unidas,
los hilos cercenar de tantas vidas. (*Ber.* XXII, 28)

El fragmento imita sin lugar a dudas aquel otro de Lucano en el que Julia, que ha muerto hace unos años, se le aparecía en sueños a su esposo Pompeyo y le contaba su visión del Infierno y la labor insuficiente de las Parcas ante tanta muerte:

Vidi ipsa tenentis
Eumenidas quaterent quas uestris lampadas armis;
praeparat innumeras puppes Acherontis adusti
portitor; in multas laxantur Tartara poenas;
uix operi cunctae dextra properante sorores
sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas. (*Phars.* III, 14-19)

APOLO ANTES DE LA BATALLA

A punto de dar comienzo la batalla de Roncesvalles, Apolo ilumina el día en que habrán de enfrentarse franceses y españoles:

Ya entre los cuernos del caliente Toro
el rubio dios que tuvo cuna en Delo,
abriendo al mundo el celestial tesoro
de nueva y tierna luz, bordaba el suelo
y del carro acerado el rayo de oro

⁴¹⁷ Cf. el caso expuesto sobre el volcán Etna en el segundo de los capítulos dedicados a los ecos de Virgilio.

con que Marte trastorna y mide el cielo
sobre los campos dio y creció la saña
al francés brío y al furor de España. (*Ber.* XXIV, 4)

Es inexcusable, en ese día consagrado a las armas, la presencia de Marte. Y la salida del sol recuerda sin duda al momento en que Lucano dibuja el primer rayo de sol que iluminaba los campos el día en que iba a producirse la lucha fratricida en la llanura de Farsalia:

Miles ut aduerso Phoebi radiatus ab ictu
descendens totos perfudit lumine colles,
non temere inmissus campis: stetit ordine certo
infelix acies. (*Phars.* VII, 214-217)

CARLOMAGNO ORGANIZA A SUS GENERALES

Antes de la batalla Carlomagno divide su ejército en tres partes, de las cuales la primera corresponde a Reinaldos, semejante a Marte:

En tres gruesas escuadras su potente
ejército el francés ordena y parte:
el diestro cuerno con la invicta gente
que arrastró de Girona el estandarte,
hecha a vencer lombardos y al valiente
Gradaso y Marincardo, da y reparte
a cuenta de Reinaldos que, a su lado,
parece un invencible Marte armado. (*Ber.* XXIV, 33)

La segunda a Dudón, con más triunfos que alerces⁴¹⁸ cría Atlante:

La segunda, de ricos precios llena
del destrozado campo de Agramante,
que su fama a la ardiente Libia atruena
el bélico aparato y voz triunfante,
con más palmas que nacen en su arena
y más triunfos que alerces cría Atlante,
a ti, fiero Dudón, y a tu braveza
dio el César por gobierno y por cabeza. (*Ber.* XXIV, 34)

La tercera para su mejor hombre, Orlando, semejante a un centauro:

Lo restante del campo, que a la trompa
de la fama añadió sonoro aliento,
y sin que el tiempo el de sus bronce rompa,
sobre su altar tendrán eterno asiento
con el César que, en grave aplauso y pompa,
príncipes le acompañan ciento a ciento,
a cuenta va del gran señor de Anglante,
a un invicto centauro semejante. (*Ber.* XXIV, 35)

⁴¹⁸ El alerce es un árbol de madera noble que se criaba en las cercanías del monte Atlas, en el norte de África.

Este detalle de la división tripartita de las tropas según los distintos mandos es el que, a continuación del presentado anteriormente, nos regalaba y detallaba Lucano en la *Farsalia*; y también en el lado del bando que a la postre resultará vencido. Si Balbuena presenta a Reinaldos, Dudón y Orlando, Lucano daba también tres nombres, los de Léntulo, Domicio y Escipión:

Cornus tibi cura sinistri,
Lentule, cum prima, quae tum optima bello,
et quarta legione datur; tibi, numine pugnax
aduerso Domiti, dextri frons tradita Martis;
at medii robur belli fortissima densant
agmina, quae Cilicum terris deducta tenebat
Scipio, miles in hoc, Libyco dux primus in orbe. (*Phars.* VII, 217-223)

Comparando los textos podemos comprobar que, curiosamente, a cada una de las tres parejas de jefes los hermana un detalle semejante en Lucano y Balbuena: el primero de ellos va en ambos casos acompañado de la raíz de “cuerno”, derecho en un caso e izquierdo en el otro (*cornus sinistri* = el diestro cuerno); a ambos segundos los hermana un idéntico dativo (*tibi* = a ti); y ambos terceros los acompaña un sintagma que define su mando (*dux primus* = gran señor). Además el pasaje se presenta a continuación del también lucaniano que acabamos de comentar sobre Apolo. Creemos que es suficiente para afirmar que en este punto Balbuena ha hilado realmente fino con las palabras de Lucano.

DESDE ARRIBA ALGUIEN OBSERVA LA BATALLA

Ya hemos contemplado, algo más arriba en este mismo capítulo, a la Piedad que, personificada, observaba a dos ejércitos y no sabía por cuál decidirse en la inminente batalla, pues ambos llevan el estandarte de la cruz:

La Piedad, viendo en aceradas puntas
de Carlos y de Alfonso el estandarte
que, con doradas cruces, sus conjuntas
naciones hijas son de un mismo Marte,
de un gremio, de una ley, de un clima, un cielo,
no sabel cuál seguir por mejor celo. (*Ber.* XXIV, 71)

Esta escena, en la que una presencia superior observa ambos campos, guarda cierta semejanza con lo que sucedía al comienzo del libro VI de *Farsalia*, donde Lucano también nos presentaba a los dos ejércitos, el cesariano y el pompeyano, colocados en orden de batalla y ante la mirada atenta de un elemento superior, en su caso los dioses:

Postquam castra duces pugnae iam mente propinquis
inposuere iugis admotaque comminus arma
parque suum uidere dei (*Phars.* VI, 1-3)

MORGANTE SE SACA UNA FLECHA DEL OJO

El gigantesco Morgante de Córcega, en plena escena de lucha, se extrae del ojo la letal flecha que le ha alcanzado:

Cuando Alcín, que con él desde su infancia
se había criado en amistad estrecha,
tan diestro que a cien pasos de distancia
clavaba a un tierno ruiñeñor su flecha,
una a un tiempo tiró tan oportuno
que el golpe, de dos ojos, quitó el uno.

Pensó hundir el mundo el corso fiero
con la rabia y el dolor de la herida
y, arrancando la flecha y allí entero
el instrumento de la luz perdida,
furioso arremetió contra el flechero (*Ber.* XXIV, 179-180)

El Esceva de Lucano también recibía una flecha en el ojo y la arrancaba con rabia⁴¹⁹:

Dictaea procul, ecce, manu Gortynis harundo
tenditur in Scaeuam, quae uoto certior omni
in caput atque oculi laeuom descendit in orbem.
Ille moras ferri neruorum et uincula rumpit
adfixam uellens oculo pendente sagittam
intrepidus, telumque suo cum lumine calcat. (*Phars.* VI, 214-219)

LUCANO EN LOS SÍMILES ÉPICOS

En estos nueve símiles épicos podemos también rastrear la presencia de la *Farsalia* de Lucano.

RODAMONTE COMO BRIAREO

Balbuena compara al enorme Rodamonte, en plena batalla, con el gigante Briareo luchando contra los dioses Marte, Hércules, Palas con su Górgona, Apolo y Júpiter, quedando de este modo emparentada la lucha de Rodamonte con la mítica Gigantomaquia:

Parecía en el herir vivo trasunto
de Briareo en su batalla brava,
cuando a un tiempo con todo el cielo junto
con cien brazos y espadas peleaba,
desbaratando y rebatiendo a un punto
su alfanje a Marte, a Hércules su clava,
a Palas su gorgón, su flecha a Apolo,
y el rayo ardiente al rey del alto polo. (*Ber.* I, 121)

Lucano, en diversas ocasiones, comparaba la guerra entre César y Pompeyo con la célebre lucha entre dioses y gigantes. Como en esta ocasión en la que se aprecia claramente la correspondencia de los versos de Balbuena con el léxico de Lucano:

⁴¹⁹ Pasaje este del ojo herido del soldado Esceva referido en las letras españolas por Juan de Mena (*Laberinto* 191) e imitado más tarde también por Ercilla (*Araucana* IV, 46-47). V. Víctor José Herrero Llorente, *Farsalia*, vol. II, notas de las pp. 92-94.

Si liceat superis hominum conferre labores
non aliter Phlegra⁴²⁰ rabidos tollente gigantas
Martius incaluit Siculis incudibus ensis
et rubuit flammis iterum Neptunia cuspis
spiculaque extenso Paeon Pythone recoxit,
Pallas Gorgoneos diffudit in aegida crines,
Pallenaee Ioui mutauit fulmina Cyclops. (*Phars.* VII, 144-150)

RODAMONTE COMO PEÑASCO

La fuerza destructora de Rodamonte es comparada a la de un peñasco alpino que rueda montaña abajo:

Así tal vez del Alpe se desgaja
peñasco altivo en ímpetu furioso,
que a buscar en el centro humilde baja,
a pesar de los árboles, reposo.
Y si la encina, el fresno o roble ataja
a su caída el vuelo presuroso,
hasta arrojarse en el profundo valle,
por cuanto encuentra rompe y hace calle. (*Ber.* I, 137)

Este símil (que se constituye en la primera comparación épica en toda regla del poema) ha sido tratado en el capítulo de Virgilio pero, incluso más cercano a los versos de Virgilio, se encuentra también a los de Lucano, contando a su favor el cordobés con un *frangit* directamente equivalente al “rompe” de Balbuena:

qualis rupes quam uertice montis
abscidit impulsu uentorum adiuta uetustas,
frangit cuncta ruens, nec tantum corpora pressa
exanimat, totos cum sanguine dissipat artus. (*Phars.* III, 470-473)

BERNARDO DESTRUCTOR COMO UN RAYO

Bernardo, nada más entrar por primera vez en escena, destroza a sus enemigos con la virulencia con la que un rayo destroza y quema los frutos del campo:

Cual rayo ardiente que en revuelta llama
de tres puntas los rústicos haberes

⁴²⁰ El topónimo *Phlegra*, presente en este fragmento de Lucano, no aparece en Balbuena en esta ocasión pero sí en la otra en que describe, desde el famoso barco volador, dicho monte y los estragos que en él hizo la lucha de los Gigantes, aunque ya sin influencia lucaniana:

Aquí es el valle Flegra peñascoso
donde la celestial caballería
peleó con todo un campo monstruoso
que a favor de los Titanes venía,
donde del gran destrozo belicoso
las reliquias se gozan todavía
y los collados aún están cubiertos
de blancos huesos de Gigantes muertos. (*Ber.* XV, 175)

del campo asuela y la copada rama
del sauce, alegre sombra a mil placeres,
humeando deja, el hueco monte brama,
gime el cielo al caer, la rubia Ceres
arde en secas aristas y, en su daño,
la madura esperanza esconde el año. (*Ber.* III, 48)

En las comparaciones de la *Eneida* encontramos, por un lado, el elemento del rayo (*Aen.* VIII, 391) y por otro, campos o bosques quemados (*Aen.* II, 304 y *Aen.* X, 356), lo que pudiera animar a acercar a ambos poetas en este punto⁴²¹; pero no es menos cierto que dichos elementos, ni se encuentran dentro del mismo símil ni se trata en ninguno de los casos de la comparación directa con un rayo. Ni siquiera los campos se queman –que sepamos por la información que nos ofrece el poeta– como consecuencia del rayo. Además, donde Balbuena se recrea en su descripción, que adorna con delectación, Virgilio se había limitado a mostrar el fenómeno.

Pero esta falta en nuestra particular búsqueda la suple aquí Lucano, quien comparaba a César precisamente con un poderoso rayo que destrozaba los campos al caer sobre ellos:

qualiter expressum uentis per nubila fulmen
aetheris impulsu sonitu mundique fragore
emicuit rupitque diem populosque pauentes
terruit obliqua praestringens lumina flamma:
in sua templa furit, nullaque exire uetante
materia magnamque cadens magnamque reuertens
dat stragem late sparsosque recolligit ignes. (*Phars.* I, 151-157)

Donde comprobamos que la correspondencia léxica es suficiente como para demostrar la influencia. Y especialmente significativo es contar con ese “al caer” que recoge claramente el *cadens* latino.

ORIMANDRO TEMEROSO CUAL VULGO

Orimandro, el errante rey de Persia, corteja ansiosamente a Angélica, la reina de Catay. Para ello se vale de tres estancias que contienen una serie de nada menos que diecinueve microcomparaciones. En medio de esta traca de retórico artificio Orimandro confiesa a Angélica que la teme:

cual vulgo en nuevos bandos dividido (*Ber.* IV, 104)

Imagen clásica que encontramos en estas palabras de Lucano:

at dubium non claro murmure uolgus
secum incerta fremit. (*Phars.* I, 352).

⁴²¹ Eneas observaba las llamas en su Troya:
in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris
incidit (*Aen.* II, 304-305).

BRAMANTE CUAL LEÓN HERIDO

El gigante Bramante, herido en su orgullo porque Ferraguto ha matado a los suyos, se dispone a atacarlo como un león que ha sido herido por dardo nasamón⁴²² y se encuentra por ello más furioso:

cual de la ardiente Libia el león herido
del dardo cruel que el nasamón le tira,
en fuego de venganzas encendido,
la cola hiere y con su herir se aíra,
y al puesto y al lugar más defendido
con atrevidos pasos se retira,
y sustentando allí la inútil plaza,
las lanzas quiebra y flechas despedaza,

así el jayán, de su furor llevado,
al encuentro salió al moro valiente (*Ber.* X, 86-87)

León herido (presente en *Aen.* XII, 4-8) que ya hemos tratado al hablar de Virgilio, pero para el que se hace imprescindible, en aras de completar la correspondencia léxica virgiliana, recurrir a los versos de Lucano, con el que coincide Balbuena, entre otros detalles, en la propia localización del león en Libia y en su atacante moro:

sicut squalentibus aruis
aestiferae Libyes uiso leo comminus hoste
subsedit dubius, totam dum colligit iram;
mox, ubi se saevae stimulauit uerbere caudae
erexitque iubam et uasto graue murmur hiatu
infremuit, tum torta leuis si lancea Mauri
haereat aut latum subeant uenabula pectus,
per ferrum tanti securus uolneris exit. (*Phars.* I, 205-212)

MÁS BUITRES QUE EN TROYA

Los moros se disponen a enterrar juntos los cadáveres de Glaura y Boacel, recién muertos en trágico asunto de acoso amoroso, cuando aparece una bandada de buitres que se asienta sobre los cuerpos y los animales comienzan a devorarlos. La suma de buitres es aquí mayor que la que acudió a la rapiña de Troya cuando partieron los griegos:

ni cuando el campo de Ilión desierto
dejaron las argólicas espadas,
de muertos lleno y de sangrienta espuma,
de cuervos vio ni buitres mayor suma (*Ber.* XII, 211)

⁴²² Referencia al nasamón que pudo leer Balbuena en Lucano, cuando describía precisamente el tórrido calor de Libia: «hoc tam segne solum raras tamen exerit herbas, / quas Nasamon, gens dura legit» (*Phars.* IX, 439-440). Y también en Claudiano, cuando el tirano Gildón unía forzosamente a las mujeres de su país con bárbaros nasamones: «Aethiopem nobis generum, Nasamona maritum / ingerit» (*Gild.*, 192-193).

Esta insuperable cantidad de buitres es una bonita reminiscencia de aquel pasaje de Lucano en que nos avisaba de que nunca se produjo mayor acumulación de buitres que en a la llegada de las aves de rapiña tras la batalla de Farsalia:

Numquam tanto se uolture caelum
induit aut plures presserunt aera pinnae (*Phars.* VII, 834-835)

ARCANGÉLICA CUAL TIGRE DE HIRCANIA

La aguerrida doncella Arcangélica, de perseguida por Zambrí pasa a perseguirlo como una auténtica tigresa de Hircania persigue a su cazador⁴²³:

como del Caspio mar en la ancha playa
hircana tigre de coraje llena,
antes que el cazador por pies se vaya,
los suyos ella estampa en el arena,
y por el rastro que dejó se ensaya
a vengar el agravio de su pena,
y a bocado cuanto hay mata y destruye,
y a seguir vuelve al cazador que huye,

así del blando chino la princesa
al seguimiento y presto alcance vino (*Ber.* XIV, 36-37)

El tigre de Hircania, que no aparecía en Virgilio, sí lo hace en este símil de Lucano:

utque ferae tigres numquam posuere furorem,
quas, nemore Hyrcano matrum dum lustra secuntur,
altus caesorum pautit cruor armentorum (*Phars.* I, 327-329)

ORLANDO CABALGA CUAL RAYO

Orlando montando a caballo es comparado con un rayo que atraviesa el cielo y asombra a quien lo ha visto:

Cual presto rayo que en su lumbre ardiente
por los aires derrama repartido (*Ber.* XX, 63)

Como en Lucano quien, como ahora Balbuena, comparaba en su día la velocidad de Julio César en el avance con la de un rayo:

⁴²³ Cf. Ariosto, en términos muy similares a Balbuena, aunque sin determinarse aquí que la fiera sea de ni de Hircania ni del Caspio ni de la India:

Come la tigre, poi ch'invan discende
nel voto albergo, e per tutto s'aggira,
e i cari figli all'ultimo comprende
esserli tolti, avampa di tanta ira,
a tanta rabbia, a tal furor s'estende,
che nè a monte nè a rio nè a notte mira;
nè lunga via, nè grandine raffrena
l'odio che dietro al predator la mena. (*Fur.* XVIII, 35)

ocior et caeli flammis (*Phars.* V, 405)

BERNARDO VELOZ CUAL MARINERO EN PELIGRO

Bernardo se dirige contra los soldados que han matado a don Teudonio. Y lo hace más rápido que un marinero que se ve en peligro y se dispone a guarecerse en puerto amigo:

ni en más presteza el cauto marinero
que entre sus peñas y arenal se halla,
de los riesgos del golfo descubierto
huye al abrigo del vecino puerto

que las sobras del campo sin aliento
los filos huyen de la espada
del nuevo capitán (*Ber.* XX, 155-156)

Palabras no alejadas de estas otras de Lucano en las que se pone en comparación la rapidez del marinero:

segnius haud uidit, quam malo nauta tremente
omnia subducit Circaeae uela procellae (*Phars.* VI, 285-286)

ALGUNAS CONSIDERACIONES MÁS SOBRE LUCANO

Es cierto que Balbuena se aleja enormemente del espíritu que reivindica Lucano a la hora de describir la batalla. El bético insistía (en *Phars.* VII, 617-630) en que no era de su agrado recrearse en nombres concretos y llorarlos de modo particular en sus muertes. Apenas se había permitido la licencia de destacar la heroica muerte del pompeyano Domicio, para concluir con una tajante máxima como:

Mors nulla querella
digna sua est, nullosque hominum lugere uacamus. (*Phars.* VII, 631)

En cambio Balbuena se despacha a gusto en la labor de detallar nombres. Y así, mientras la Roncesvalles del manchego se centra en los combates cuerpo a cuerpo y nominales, Lucano nos describe más bien movimientos conjuntos de tropas, acompañados de reflexiones teóricas y éticas sobre lo que está sucediendo. Ello no impide que, en el propio fragor de la descripción de la batalla, Balbuena componga versos similares a los de Lucano, como estos que ilustran el choque entre las armas:

Retumba el hueco valle a los acentos
del ronco y triste son de las espadas,
hieren las voces los confusos vientos
y el romper de las armas encontradas (*Ber.* VII, 89)

Que tanto recuerdan, en su espíritu y en sus términos, a:

Caedes oriuntur et instar
immensae uocis gemitus, et pondere lapsi
pectoris arma sonant confractique ensibus enses. (*Phars.* VII, 571-573)

Menéndez Pelayo hablaba de “el número sonante y la enfática altivez de Lucano, de Estacio y de Claudiano”. Estamos de acuerdo en lo del número sonante pero dejamos sin opinión lo de la enfática altivez, concepto que, por difuso, no nos atrevemos a adjudicar ni a uno ni a los otros.

LAS DESCRIPCIONES GEOGRÁFICAS

Lo decíamos en la presentación de la obra: el *Bernardo* es una suerte de enciclopedia poética⁴²⁴. Y el interés por dotar a la obra de contenido científico es más de Lucano que de Virgilio, al menos en lo que a la *Eneida* se refiere. Por poner un ejemplo, en el *Bernardo* las descripciones geográficas adquieren un importante papel, como en Lucano aunque de distinta manera. Nos topamos en la *Farsalia* con abundantes y detalladas descripciones geográficas y etnográficas –y técnicas en general, propias casi de la poesía didáctica: los pueblos galos (*Phars.* I, 395 ss.), los ríos y montes de Italia (*Phars.* II, 392-438), los pueblos de Grecia y de todo el oriente (*Phars.* III, 169 ss.), los pueblos del norte de África (*Phars.* IV, 670 ss.), Tesalia (*Phars.* VI, 333 ss.), los astros que guían la navegación (*Phars.* VIII, 172-183) o Libia (*Phars.* IX, 411 ss.) Y también científicas de otros tipos, como las constelaciones desde un punto de Libia (*Phars.* IX, 531 ss.) o las causas del desbordamiento del Nilo (*Phars.* X, 219 ss.). Y muchas más referencias y datos esparcidos por toda la obra.

Sin embargo es significativo que la fuente geográfica de, por ejemplo, la descripción de Tesalia en el libro XVI del *Bernardo* –una de las más completas de Balbuena dentro de su visión de Grecia desde el barco volador de Malgesí– no se base en absoluto en la que hace Lucano de la región. En cambio la descripción de Italia desde el mismo barco sí pudiera contener algún lejano fondo que recuerde a la descripción de Italia en *Phars.* II, como se ha podido ver en este mismo capítulo en la alusión al río Erídano en *Ber.* XVI, 32.

LUCANO EN OTROS ASPECTOS

Puede sin embargo atisbarse cercanía con Lucano en otros aspectos puntuales, como el catálogo de tropas hispanas del libro VIII del *Bernardo*, que recuerda ligeramente al de las tropas galas de *Farsalia* I o aquellas serpientes del mago Tlascalán, que contienen información coincidente con la de las serpientes del libro IX de *Farsalia*. O la significativa figura balbueniana del rey persa Orimandro, que guarda alguna similitud con el Deyótaro de Lucano. Ambos son reyes orientales que luchan en el Mediterráneo y que ayudan a un occidental que, en ambos casos, es el personaje principal de sus respectivas epopeyas. Bernardo del Carpio, en sus dos apariciones en una barquita a lo largo de la obra, recuerda en algo al Pompeyo fugitivo en libro VIII de *Farsalia*. En la

⁴²⁴ La edición original de 1624 presenta la obra de esta manera: «Obra tejida de una admirable variedad de cosas, antigüedades de España, casas y linajes noble de ella, costumbres de gentes, descripciones geográficas de las más floridas partes del mundo, fábricas de edificios y suntuosos palacios, jardines, cazas y frescuras, transformaciones y encantamientos de nuevo y peregrino artificio, llenos de sentencias y moralidades».

primera ocasión (final del libro XIII y comienzo del XIV) Bernardo se salva del naufragio y va en la barca con la doncella Olfa (como Pompeyo iba con Cornelia); al final de la obra se dirige el leonés hacia las costas españolas (Pompeyo hacia Egipto).

En cuanto a la suma de efectos retóricos, es innegable que Balbuena descarga buenas dosis de ellos en recargadas descripciones llenas de patetismo, tan del gusto de Lucano. Parecería de hecho que no pudiera haber otra fuente más cercana en este aspecto que la *Farsalia*, efecto que se romperá en parte cuando nos topemos, y estamos ya a punto de hacerlo, con la poesía de Papinio Estacio.

BALBUENA CESARIANO

Desde el punto de vista ideológico en Balbuena no se deja ver la influencia de Lucano, colocándose el manchego del lado de César –cuando menos en aquello de atribuirle la prosperidad de Roma– a decir de estas palabras acerca del río Rubicón extraídas de la visión desde el barco volador:

Por allí pasa Mincio, más ufano
que el claro Amfriso por el rey del Delo,
y en sus principios, como el mar liviano,
con olas suele amenazar el cielo,
donde Bérgamo goza asiento llano
y Trento parte con los tuscos suelos;
y aquel el Rubicón, raya liviana
de la prosperidad y paz romana. (*Ber.* XVI, 33)

LUCANO, FALSO POETA

La conocida cuestión sobre la adscripción de Lucano en el número de los poetas nace ya en la Antigüedad, testimoniada precisamente entre escritores de origen hispano. Marcial ponía en boca del propio Lucano la idea de que:

Sunt quidam qui me dicant non esse poetam
sed qui me uendit bibliopola, putat (*Epigr.* XIV, 194)

Quintiliano recomendaba su lectura más a los que se afanaban en ser oradores que a los que deseaban ser poetas:

Lucanus magis oratoribus quam poetis imitandus (*Inst. Orat.* X, 1, 70)

La duda sobre el encasillamiento del poeta cordobés –por lo demás, y a nuestro entender, cosa fútil– pasa por Isidoro de Sevilla y sigue viva hasta llegar a Balbuena. Éste, fundándose en Aristóteles, excluye de los dominios poéticos la historia verdadera⁴²⁵.

⁴²⁵ Aristóteles, al que alude Balbuena ya en el segundo párrafo del prólogo del *Bernardo* cuando dice: «siguiendo yo el que de esta facultad Aristóteles nos dejó en sus obras».

Aunque el propio Lucano, en expresión algo discordante con su propio pensamiento, nos recomienda, al disponerse a describir el Jardín de las Hespérides, no pedir a los poetas la verdad y hacer caso a la fama de los tiempos antiguos:

Inuidus, annoso qui famam derogat aeuo,
qui uates ad uera uocat. (*Phars.* IX, 359-360)

También es lógica la menor dependencia de Lucano, comoquiera que, tal y como apunta Menéndez y Pelayo, en el *Bernardo* se ven expuestos los principios de la escuela novelesca o fantástica de la épica española del siglo XVI. Y porque además Balbuena no considera a Lucano entre los verdaderos poetas, apoyándose en esta consideración de Aristóteles sobre Heródoto:

Pues dice el mismo filósofo que si la historia de Heródoto se hiciese en verso, no por eso sería poesía, ni dejaría de ser historia como antes; que es la razón porque tampoco Lucano es contado entre los poetas, con haber escrito en verso.⁴²⁶

Y también cuando afirma, alejándose deliberadamente de Lucano:

porque a la majestad heroica hacen falta para lo verisímil las deidades y semideos con que los antiguos hacían tan admirables y pomposos sus poemas⁴²⁷

Explica el profesor Herrero Llorente que incluye a Balbuena en su trabajo por cierta contradicción que encuentra entre el prólogo del *Bernardo* y el proceder del escritor en el *Compendio apologético*:

Es curiosa, y por eso incluyo a Balbuena en este lugar, la contradicción en que incurre respecto a Lucano. Después que en el prólogo de *El Bernardo* comience por no considerar a Lucano como poeta, siguiendo la tonta opinión retórica que venía coleando desde Quintiliano, nos encontramos en otra obra suya, *La grandeza mexicana*, con un “Compendio apologético en alabanza de la poesía” en el que después de hacer la defensa de la poesía en general, escribe lo siguiente: “¿en qué parte del mundo se han conocido poetas tan dignos de veneración y respeto como en España? Gran cosa fueron Lucano, Séneca, Marcial, Silio Itálico y otros en aquellos antiguos siglos, pues hasta los de ahora resplandecen”.⁴²⁸

Según Menéndez y Pelayo, esta idea de Balbuena de que Lucano no puede ser considerado entre los poetas es de algunos años después de la redacción de la obra⁴²⁹. La línea es, en ambos casos, la de ornamentar los poemas, y como tal creemos que hay que tomarla sin dar mayor importancia a la contradicción lucanea. Porque, en todo caso, incluso hasta la propia Historiografía hace uso del elemento mítico, como afirma Vicente Cristóbal:

a pesar de su propósito fundamental de narrar lo cierto y lo seguro, aquello de cuyo acaecimiento se tiene constancia, cuando se enfrenta con los tiempos remotos de los

⁴²⁶ Prólogo del *Bernardo*, párrafo 8.

⁴²⁷ Prólogo del *Bernardo*, párrafo 10.

⁴²⁸ Herrero Llorente, *Lucano en España*, p. 209.

⁴²⁹ Recoge la idea Van Horne en *op. cit.*, p.110.

orígenes, se hace eco asimismo de lo legendario y maravilloso, siendo en estos casos difícilmente trazable la frontera entre mitología e historia.⁴³⁰

La diferencia estribaría en que, en el caso de la Historiografía, el mito serviría para llenar el hueco que deja el conocimiento de la verdad, y en el caso de la épica culta, para ornamento del poema y recreo del lector.

⁴³⁰ Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, p. 30. En la página 32 del mismo artículo el autor define a la historia como “relato de unos hechos verdaderamente ocurridos y de los que existe plena certeza”.

ESTACIO

El poeta napolitano Publio Papinio Estacio escribió su poema *Tebaida* en el marco de la reacción clasicista que se desarrolló a finales del s. I p.C. Como es sabido, el experimento desdivinizador de Lucano en *Farsalia* no tuvo continuidad y artistas como Valerio Flaco, Silio Itálico y el propio Estacio encabezaron el retorno de la épica al modelo emprendido por Enio y llevado por Virgilio a sus más altas cotas de nivel artístico. Desde este momento la obra del Mantuano quedó grabada como referencia ineludible para cualquier osado que emprendiera el ascenso a las cuestas del Helicón cantando hazañas en verso, ya fueran basadas en la realidad, ya extraídas del mito. Tres obras de este período, *Argonautica* de Valerio Flaco, *Punica* de Silio Itálico y *Thebais* de Papinio Estacio –su otra obra épica, la inconclusa *Achilleis*, tuvo menos recorrido– constituyen realmente el punto de partida de un movimiento literario al que, siglos después, se sumará la Europa culta y del que participará el propio Balbuena con frecuentes homenajes a la *Eneida* en su *Bernardo*.

La *Tebaida*, poco conocida fuera de círculos especializados, es una epopeya hexamétrica que retoma en doce libros la famosa expedición argiva conocida como “los Siete contra Tebas”, que ya había sido tratada por el trágico ateniense Esquilo. El peso de la deuda de Estacio para con su modelo épico virgiliano queda explicitada por el propio autor en estos dos versos, colocados muy cerca de la conclusión de la *Tebaida*, con los que el autor se dirige a su propia obra, a la que desea larga vida:

Vive, precor, nec tu divinam Aeneida tempta,
sed longe sequere et vestigia semper adora! (*Theb.* XII, 816-817)

A pesar de su actual olvido entre los lectores, la *Tebaida* es sin embargo un texto de gran éxito en el Medievo y en el Renacimiento y también uno de los compañeros de viaje habituales de los escritores italianos y españoles del Siglo de Oro⁴³¹. La naturalidad con que Fausto da Longiano, comentando a Ariosto en el siglo XVI, apuntaba a Estacio y su episodio de Dimante y Hopleo es significativa a este respecto.

En España la vigencia de la *Tebaida* a finales del siglo XVI contaba aún con fortaleza, lo que propició por aquel tiempo una traducción poética, de naturaleza bastante libre y de gran belleza y personalidad, por parte de Juan de Arjona (fallecido hacia 1603), trabajo que, aunque no llegó a publicarse hasta bien entrado el s. XIX, fue sin embargo conocido, entre otros, por Lope de Vega⁴³². No podemos saber si Balbuena conoció en manuscrito la versión de Arjona –no es fácil que así fuera pero recordemos que Balbuena y Lope fueron muy allegados– pero en todo caso su influencia en el *Bernardo* tan solo habría podido llegar a afectar a su fase de revisión pues el trabajo de Arjona se

⁴³¹ Gabriel Laguna-Mariscal ofrece un completo periplo por la fortuna literaria de las obras de Papinio Estacio en su estudio *Estacio* (1998), pp. 46-51. En cuanto a España, da buena de su influencia Pere Enric Barreda en su ya citada tesis doctoral *STVDIA STATIANA: estudios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio* (1991). En lo que toca a la épica culta, Barreda habla de la mención de Estacio en la *Gatomaquia* de Lope (Barreda, p. 196) y, además de al *Bernardo*, también dedica una páginas a la *Araucana* de Ercilla (Barreda, pp. 202-207).

⁴³² Menéndez Pelayo lamentaba que tal calidad y magisterio en la traducción poética se hubiese invertido en Estacio y no en la *Eneida* (v. la p. IV de la introducción a *La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll*, de Jesús M. Morata). Por su parte, Lope de Vega dedicó elogios al trabajo de Arjona (v. las pp. II-III de la misma edición de Morata).

vio interrumpido por su muerte con el *Bernardo* ya escrito, siendo completados los últimos tres libros por Gregorio Morillo después de 1618. Queremos hacer notar que esta *Tebaida* de Arjona nos puede recordar estilísticamente a la obra de Balbuena, lo que no es extraño tratándose de obras coetáneas y por el tipo de épica de que se trata, en ambos casos de adscripción tardía.

Como en su día hizo Estacio, también Balbuena deseará larga vida a su *Bernardo* pero parece que éste aspira, de llegar a conseguir su propósito literario, a la palma que, más humildemente, rechazaba el latino:

a alcanzar con mi pluma adonde quiero,
fuera Homero el segundo, yo el primero. (*Ber.* III, 174)

Entre los pocos estudiosos que han abordado la influencia de un autor clásico en el *Bernardo* se encuentra el del filólogo valenciano Pere-Enric Barreda quien, en su tesis doctoral de 1991, dedicada a las influencias de Estacio en España, hace un repaso del poema tratando de buscar fuentes estacianas⁴³³. El trabajo hace especial hincapié en los símiles y destaca, entre los pasajes, el de Serpilo y Celedón, además de reparar en la descripción de los falsos hermanos Leonardo y Lisardo dentro del catálogo de tropas que refiere Altero a Florinda⁴³⁴. Asimismo contempla Barreda algunos efectos sonoros o visuales de las escenas bélicas.

Hay en el estudio de Barreda algunas conclusiones y aseveraciones con las que, como ha ocurrido en los casos de Van Horne y Pallí, no coincidimos y que creemos que vale la pena comentar, en aras de completar lo expuesto por quien ha dedicado su esfuerzo –por primera vez que nosotros sepamos– a constatar la influencia real de la *Tebaida* en el *Bernardo*. Así pues nos hemos permitido, cuando lo hemos creído oportuno, comentar en nuestro repaso la opinión de Barreda. Hemos tratado de ampliar la visión que nos dejó aportando nosotros aquí la transcripción de algunos de los fragmentos citados –tal y como hemos procedido hasta ahora con Van Horne, Pallí y Chevalier– lo que creemos que contribuirá a la clarificación de dicha influencia, aportando también otros textos en los que hemos creído detectar influencia de Estacio en el *Bernardo* y que no figuran en el estudio de Barreda.

⁴³³ El estudio de Barreda sobre Estacio en el *Bernardo* ocupa quince páginas de su tesis (pp. 207-222) y creemos que se trata de un excelente recorrido crítico por la influencia del poeta Estacio en las letras españolas. Gran conocedor de la *Tebaida*, queda claro, respecto a lo que interesa a nuestro trabajo, que Barreda ha leído muy atentamente y de manera completa el *Bernardo* –lo que ya en sí mismo es un valor, especialmente si la lectura ha sido realizada antes de la publicación del texto por Martín Zulaica. Nos ha impresionado vivamente su detallada visión de los momentos en los que Balbuena se detiene en el ruido del combate y en los distintos tipos de muerte, mutilación y armas que se suceden a lo largo del *Bernardo* aunque nos habría gustado contar con la inclusión de muchos de los versos aludidos, a nuestro entender muy útiles para comprender y poder saborear las comparaciones propuestas. Esto último es en muchas ocasiones igual en Van Horne, pero en su caso se trata del estudio de un hispanista en el contexto de un trabajo no dedicado específicamente a buscar fuentes clásicas. En definitiva, el trabajo pionero de Barreda nos ha resultado de gran utilidad para entender el alcance de la influencia de Estacio en la literatura del Siglo de Oro en general y en la obra de Bernardo de Balbuena en particular.

⁴³⁴ Gabriel Laguna-Mariscal (*op. cit.*, p. 47) presenta el *Bernardo* como una epopeya del siglo XVII construida sobre el modelo literario de la *Tebaida* de Estacio, aunque ahí se quedan sus palabras. Entendemos que se basa en las apreciaciones de Barreda, de quien da la referencia al comenzar a tratar la fortuna de Estacio en la épica (*op. cit.*, p. 46).

ORLANDO LANZA TROZOS DE ALMENAS

Ya conocemos el episodio en el que Orlando lanza trozos de almenas a Garilo que huye:

bien así la ira del francés caudillo,
viéndose despreciado de un villano,
no una almena le tira ni un ladrillo
mas, furioso, con una y otra mano
la alta torre trastorna del castillo,
que a estremecer bajó su estruendo el llano,
donde si Brilladoro no huyera
muerto de un golpe y enterrado fuera.

Medrosos unos y otros admirados
del ademán con que a vengar sus quejas
muros envía, torres y tejados,
los hombros encogieron y las cejas,
y el torreón, con sus mármoles labrados,
con las molduras todavía parejas,
así se vía entre árboles plantado,
que nacer parecía de aquel prado. (*Ber.* XII, 6-7)

Versos que ya hemos conectado con Homero, Virgilio y Ovidio, pero que parecen poder tener también influencia de estos versos de la *Tebaida* de Estacio:

tunc uero attoniti fatorum in cardine summo,
ceu suprema lues urbi facibusque cruentis
aequatura solo turres Bellona subiret,
omnibus e tectis certatim ingentia saxa
roboraque et ualidas fundae Balearis habenas,
nam iaculis caeloque uagis spes unde sagittis?
uerum audi et tormenta rotant et molibus urgunt.
ille nec ingestis nec terga sequentibus umquam
detrahitur telis, uacuoque sub aere pendens
plana uelut terra certus uestigia figat,
tendit et ingenti subit occurrente ruina. (*Theb.* X, 853-863)

Que con esta libertad trasladaba al castellano Morillo⁴³⁵:

Y viendo que les faltan ya las flechas
(que han gastado sobre él cuantas había),
las almenas enteras van derechas
sobre sus hombros, y él no se desvía.
Cornisas y molduras van deshechas,
demás de un chapitel que relucía,
ve venir sobre sí, y, aunque las mira,
nunca vuelve la cara a quien las tira. (Arjona, *Tebaida* X, vv. 1785-1792)

⁴³⁵ Aportamos en este caso esta traducción de Arjona-Morillo por tratarse de un texto literario de calidad en sí mismo y que creemos que puede contribuir a completar la visión de la época en que se escribió en *Bernardo*.

MORGANTE Y CAPANEO

Como hemos visto en el capítulo dedicado a Homero, el personaje balbueniano del gigante Morgante, que el autor nos presenta en el prólogo como paralelo al homérico Diomedes, en realidad tiene más de Ayante Telamonio que del propio Diomedes. Pero, como igualmente había sido anunciado, incorpora en él Balbuena también algunos trazos de otro gigante mítico, el Capaneo de la *Tebaida* de Estacio. Su envergadura, su pro genie, sus cóleras, su desprecio del elemento divino y el miedo que provoca en el enemigo hermanan en cierta manera a ambos personajes.

Para empezar, bastaría recordar aquel verso en el que el propio Morgante se autocompara con el personaje de Estacio, al que él mismo invoca en medio de su furor en la batalla de Roncesvalles:

Salga mi antigua sombra, Capaneo (*Ber.* XXIV, 175)

Balbuena describe la ilustre (“no oscura”) pro genie de Morgante, que arranca de Bronte y Escila (cuando era bella). Mostramos tan solo los primeros versos, que se prolongarán durante tres estancias:

Del pardo Bronte, que en la estrecha altura
de Meliguna un tiempo tuvo fragua,
por recta línea y sucesión no oscura
así la suya el tiempo antiguo fragua.
A Scila en su primera hermosura
el cíclope gozó dentro del agua
de su madre Anfítrite y de ella tuvo
al fuerte Ausón y al inclemente Onubo. (*Ber.* XIII, 30)

Y así refería Estacio la alta stirpe de Capaneo (*nobilitas*) así como su connatural desprecio de los dioses (*superum contemptor*)⁴³⁶:

atque hic ingenti Capaneus Mauortis amore
excitus et longam pridem indignantia pacem
corda tumens (huic ampla quidem de sanguine prisco
nobilitas; sed enim ipse manu praegressus auorum
facta, diu tuto superum contemptor et aequi
impatiens largusque animae, modo suaserit ira) (*Theb.* III, 598-603)

Por otro lado, ésta es la descripción física del gran Morgante:

Era un marino risco en estatura,
cuerpo abultado, músculos fornidos,
anchas espaldas, gruesa la cintura,
larga y corva nariz, ojos torcidos,
verde negro en color, basto en hechura,

⁴³⁶ Es curioso observar cómo Juan de Arjona incorpora en su traducción este rasgo tan característico del Capaneo estaciano incluso cuando el propio Estacio no lo hace. Así, de este verso original de Estacio: «atque alio Capaneus horrore canendus» (*Theb.* I, 45) construye Arjona estos cuatro: «y el soberbio furor de Capaneo / despreciador de Jove soberano, / sujeto digno de inmortal memoria / y de cantarse en más heroica historia». (Arjona, *Tebaida* I, vv. 77-80).

barba y cabellos crespos y tupidos,
y de tan formes fuerzas que pudiera
mudar un monte, si mudable fuera. (*Ber.* XIII, 34)

Y así se presentaba el Capaneo de Estacio en batalla, alto como después Morgante:

at pedes et toto despectans uertice bellum (*Theb.* IV, 165)

Capaz de soportar sobre sus espaldas el gran peso de su armamento:

quattuor indomitis Capaneus erepta iuuencis
terga superque rigens iniectu molis aenae
uersat onus; squalet triplici ramosa corona
Hydra recens obitu (*Theb.* IV, 166-169)

Y así describe Balbuena, como ya hemos tenido la ocasión de conocer, la armadura de Morgante, como la de Capaneo, de procedencia hercúlea:

Del esforzado Anteo, que fue hijo
de la fría Tierra, está la urna eminente
en la alta gruta de un peñasco fijo
de un cuajado cristal resplandeciente,
en cuyo seno halló el bulto prolijo
de escamosos artejos de serpiente,
que por arnés el monstruo se vestía,
en perlas añudado y pedrería. (*Ber.* XXI, 190)

Si Capaneo tuvo la Hidra, Morgante cuenta aquí con la clava de Hércules y con un arnés confeccionado con las escamas del cuerpo del gigante Anteo, al que Hércules había vencido en la misma tierra africana que pisan ahora los pies del gigantón corso. Refiere Balbuena que el mítico Heracles, tras su victoria sobre Anteo, dejó como trofeos, en una cueva de la zona, su arnés y su maza, de donde los recogió Morgante. Así, el bizarro personaje queda muy realzado al salir de la cueva blandiendo la hercúlea clava y revestido del escamado arnés:

Hércules, por trofeo a su victoria,
la limpia clava que forjó Vulcano
al sepulcro añadió para memoria
que allí lo abrió su poderosa mano.
Y el corso rey, en nueva vanagloria,
vestido el serpentino arnés ufano,
al salir pareció, la clava al hombro,
nuevo Alcides del mundo y nuevo asombro. (*Ber.* XXI, 193)

La sola presencia de Morgante infunde a los enemigos pavor:

y no con armas mas con solo el miedo,
que es el miedo en el vulgo semejante
al ruido que en la nube se levanta
que, sin herir, con amagar espanta. (*Ber.* XXIV, 168)

Como le ocurría al terrible Capaneo cuando requería a gritos la presencia de algún contrincante en los juegos decretados en honor del niño Arquemoro. Se hizo el silencio y el terror se apoderó de los que habían escuchado a Capaneo:

obstipuere animi, fecitque silentia terror. (*Theb.* VI, 732)

Ya conocemos la manera en que alude a la cobardía de los dioses el Morgante de Balbuena:

¡Cobardes dioses! Si a estas tan contentas
sillas que os sueña el mundo no desdice
el ser todos locura, y las afrentas
vengar queréis que ya en mi reino os hice,
si no sois sólo palos y pinturas,
y tienen de deidad vuestras figuras,

bajad todos a mí o volved al mundo
cuantos en él tuvieren nombre y fama (*Ber.* XXIV, 170-171)

El Capaneo de Estacio recriminaba, en una primera ocasión no a los dioses directamente pero sí a su representante en la tierra, el sacerdote de Apolo Anfiarao, su falta de gallardía⁴³⁷. En un encendido discurso de réplica, Capaneo se oponía a la idea de Anfiarao, espíritu conciliador, de tratar de parar la guerra de los griegos contra Tebas, a la vez que señalaba el poco miedo y respeto que le infundía su dios Apolo, que a otros aterrorizaba:

illum iterum Capaneus: ´tuus o furor auguret uni
ista tibi, ut serues uacuus inglorius annos
et tua non umquam Tyrrhenus tempora circum
clangor eat ...
miseret superum, si carmina curae
humanaeque preces. quid inertia pectora terres?
...
procul haec tibi mollis
infula terrificique aberit dementia Phoebi:
illic augur ego et mecum quicumque parati
insanire manu´ (*Theb.* III, 648-669)

Y otra irreverencia más en Capaneo cuando, en enfrentamiento con Hipomedonte, volvía a faltar al respecto a los dioses al espetarle esta bravuconada:

´at non mea uulnera`, clamat
et trabe fraxinea Capaneus subit obuius ´umquam
effugies, seu tu pauidi ferus incola luci,
siue deis, utinam deis, concessa uoluptas,
non, si consertum super haec mihi membra Giganta
subueheres. (*Theb.* V, 565-570)

⁴³⁷ Arjona incluye en su versión la propia cobardía: «Tu furor, le responde, o cobardía, / tu paz conserve y logre tu deseo» (Arjona, *Tebaida* III, vv. 1442-1443).

Pero es en la escena previa a su muerte cuando el espíritu blasfemo de Capaneo se acerca más al del Morgante de Balbuena. Así invocaba el griego, borracho de *hybris*, a aquellos que para él no eran sino unas cobardes divinidades:

‘nullane pro trepidis, clamabat, numina Thebis
statis? ubi infandae segnes telluris alumni,
Bacchus et Alcides? piget instigare minores:
tu potius uenias (quis enim concurrere nobis)
dignior?); en cineres Semelaeaque busta tenentur!
nunc age, nunc totis in me conitere flammis,
Iuppiter! an pauidas tonitru turbare puellas
fortior et soceri turres excindere Cadmi?’ (*Theb.* X, 898-906)

Alude el corso Morgante en su airado parlamento a la lucha que tuvieron que sostener los dioses en el valle de Flegra:

Los que en Flegra con brío profundo
ya os hicieron huir de rama en rama,
del horrible Briareo el bulto leve,
que en cien brazos cien mazas juntas mueve. (*Ber.* XXIV, 171)

Y a la misma injuria de Flegra aludía Estacio en boca de Júpiter ofendido, que está a punto de acabar con Capaneo:

quaenam spes hominum tumidae post proelia Phlegrae? (*Theb.* X, 909)

Y por cierto que Morgante muere en Roncesvalles y también Capaneo es inopinadamente vencido –que no muerto– en el torneo por Alcídamo.

Y un último y curioso detalle. El héroe Tideo, herido mortalmente por Melanipo, al sentir que la vida se le escapa, pide a sus fieles comilitones que le traigan la cabeza de su agresor. Corren Hipomedonte, Partenoqueo y Capaneo, siendo precisamente éste último el que finalmente alcanza la pieza y se la trae. Al tener junto a sí la cabeza de Hipomedonte, Tideo la emprende a mordiscos con ella sin que sus compañeros puedan quitársela:

atque illum effracti perfusum tabe cerebri
aspicit et uiuo scelerantem sanguine fauces
(nec comites auferre ualent). (*Theb.* VIII, 760-762)

El Morgante balbueniano, justo antes de morir, también la emprende a mordiscos con aquel que le ha provocado la muerte:

Que allí a bocados le quitó la vida (*Ber.* XXIV, 181)

ELEMENTOS ESTACIANOS EN LA AVENTURA NOCTURNA DE SERPILO Y CELEDÓN

Entre los numerosos episodios tópicos de que se vale Estacio se encuentra el de la arriesgada incursión nocturna en campo enemigo. El momento se produce durante la primera parte del libro X de la *Tebaida* y tiene como hilo argumental la expedición del argivo Tiodamante al campo tebano. A su vez los soldados Dimante y Hopleo, quienes forman parte de esta expedición, mueren mientras transportan los cadáveres de sus señores de vuelta a su campamento.

Trataremos el pasaje de Serpilo y Celedón comparándolo con, por una parte, la incursión nocturna de Tiodamante y varios compañeros en campo enemigo (primera parte de *Tebaida* X); y, por otra, con la subsiguiente *aristia* de los jóvenes Dimante y Hopleo (*Theb.* X ca.240 ss.), cuyos paralelismos con el episodio de Niso y Euríalo de Virgilio han sido tratados por Rosa María Iglesias y María Consuelo Álvarez⁴³⁸.

Hemos comprobado en el capítulo dedicado a Virgilio cómo Balbuena sigue muy de cerca el fragmento de Niso y Euríalo a la hora de dibujar a sus Serpilo y Celedón, pero algunos detalles del episodio del manchego nos hacen pensar en que también conocía la obra de Estacio. Con el fin de extraer concomitancias entre la ya comentada aventura de Serpilo y Celedón y las andanzas de Tiodamante, Timante y Hopleo, conviene repasar la acción del pasaje del poeta napolitano, mucho menos conocido que el de Virgilio:

Iris, por mandato de Juno, quien trata de perjudicar a los cadmeos, infunde el sueño en el campamento tebano. Los efectos son inmediatos y todos caen profundamente dormidos. El campo argivo, por su parte, rezuma nerviosismo y los nuevos caudillos, sustitutos de los caídos, parecen no tener iniciativa. Se presenta un agitado Tiodamante que narra la aparición de Anfiarao (uno de los Siete capitanes, ya por entonces fallecido en la contienda) quien le ha recriminado que no trate de aprovechar el sueño de los enemigos para dañarlos. Se acepta la iniciativa de Tiodamante de realizar en ese momento una incursión contra los tebanos. Tiodamante pide para ello el concurso voluntario de compañeros. Todos los argivos se muestran emocionados ante la idea y desean acompañarlo pero sólo treinta de ellos son elegidos. El grupo será guiado por Áctor, Agileo y el propio Tiodamante. Adrasto, el comandante del asedio, duda sin embargo de que los dioses les vayan a proteger. Hay intercambio de armas antes de salir: Capaneo da su espada a Áctor y Tiodamante recibe de manos de Polinices la coraza y el casco.

Llegan al lugar donde duermen los tebanos y comienza la matanza. Tiodamante, en medio de su furia, parece emborrachado de sangre enemiga. Agileo mata a Jálmeno, un tebano que había estado jugando antes de dormirse. Áctor advierte a Tiodamante de que se modere en la matanza; éste le hace caso y se retira prudentemente.

Desparecido Tiodamante de la escena, emergen ahora las figuras de Dimante y Hopleo. Ambos se encuentran entre los argivos en campo enemigo y son fieles

⁴³⁸ Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, "El pasaje de Niso y Euríalo en Estacio" (1984).

soldados que han luchado, respectivamente, al servicio de los caudillos caídos Partenopeo y Tideo, dos de los siete jefes originales. La amistad y admiración que unía a Timante y Hopleo con Partenopeo y Tideo es patente. Hopleo trata de conmover a Timante haciéndole ver que el cuerpo de su señor permanece insepulto a merced de los tebanos y de las aves de rapiña. Le anima, pues, a ir juntos en busca de los cadáveres de Partenopeo y Tideo. Dimante acepta emocionado y decide salir el primero. Invocan para ello a Diana (la luna) para que los ilumine en el camino. Luce la luna al momento mostrándoles los deseados cuerpos y pronto ambos ya acarrearán los cadáveres de sus amos. Pero el tebano Anfión los sorprende con el primer despuntar del día. Otro tebano, Epito, mata a Hopleo con su lanza y atraviesa el cuerpo de Tideo. Timante por su parte es rodeado y defiende el cadáver de Partenopeo como una leona defiende sus cachorros. Desesperadamente, ofrece su propio cuerpo a los tebanos a cambio de que concedan honras fúnebres al cadáver de Partenopeo. Es invitado a la delación a cambio de ello pero prefiere suicidarse antes que ser traidor a la patria. Muere, pues, Dimante cayendo sobre el cuerpo de Partenopeo. Estacio remata el episodio con el elogio de Timante y Hopleo, a quienes compara con Niso y Euríalo.

Estacio rinde un bonito homenaje a Virgilio (*quod non erat demonstrandum*), de quien, como hemos señalado, él mismo nos dice que sigue las huellas. Y éstas son las posibles concomitancias entre el texto de Balbuena y el de Estacio sin tener que pasar por Virgilio:

Hay en Estacio una referencia al arco (y a las flechas) de Hércules:

Permutat Agylleus
arma truci Nomii. Quid enim fallentibus umbris
arcus et Herculeae iuissent bella sagittae? (*Theb.* X 259-261)

Arco de Hércules que aparece en Balbuena:

el arco que allí tiene fue el que Alcides
al templo del Lucero dio en despojos (*Ber.* VIII, 176)

La función del arco de Hércules (recordemos que Agileo es hijo del gran héroe) en Estacio es tan solo ser sustituido por otras armas más aptas para la noche, mientras que en Balbuena es parte fundamental del episodio, pero nos sirve para poner en conexión ambos textos.

Por otro lado, así ataca Celedón, , cual tigre hircana, como ya sabemos desde nuestro primer capítulo virgiliano:

Cual tigre hircana en el aprisco mudo
harta de degollar grueso ganado
la tierra en roja sangre y el membrudo
lomo de nuevas manchas salpicado,
carleando cesa un rato, y en menudo
anhelar cobra aliento el pecho airado
y, mientras del destrozo se retira,

cuanto el hambre menguó crece la ira. (*Ber.* VIII, 180)

Y así se comportaba Tiodamante, cual tigresa del Caspio:

Caspia non aliter magnorum in strage iuvencum
tigris, ubi immenso rabies placata cruore
lassavitque genas et crasso sordida tabo
confudit maculas, spectat sua facta doletque
defecisse famem. (*Theb.* X 288-292)

Y ésta es la fuente de la comparación, ahora con el león virgiliano:

impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento. (*Aen.* IX 339-341)

Como podemos ver, el detalle de la especie y sexo de la fiera coinciden en Estacio y Balbuena, que hablan de tigresa (*tigris*), mientras que en Virgilio se trata de un león macho (*leo*). Y otras cuatro coincidencias léxicas, en palabras o sintagmas (“grosso ganado”, “sangre” en sintagma adjetival, “manchas” y “el hambre que mengua”) nos llevan a Estacio sin pasar por Virgilio.

En la selección de textos que, según Barreda, derivan directamente de Estacio en el pasaje de Serpilo y Celedón no todos nos convencen pues en la mayoría de los casos la fuente es claramente virgiliana. Concordamos con él en el caso de la escena de la muerte de los sodados bebedores Marcio y Catino, donde hay elementos estrictamente estacianos, como el caso de los versos en que se mezclan sueño, cuchillo, sangre y vino⁴³⁹:

madida ora redundant
accensusque mero sopor aestuat; ecce iacentis
Inachus vates iugulum fodit, expulit ingens
vina cruor fractumque perit in sanguine murmur. (*Theb.* X, 320-323)

De los que, sin pasar por la *Eneida*, derivan evidentemente éstos:

debía de soñar Marcio que brindaba
y, abriendo la ancha boca, bebió entero
el sangriento cuchillo que llegaba
de degollar al torpe compañero.
Triste el alma salió en ver que dejaba
posada tan alegre cuando el fiero
golpe por quien la suya dio Catino
en vez de roja sangre vertía vino. (*Ber.* VIII, 173)

Los sangrientos versos de *Tebaida*:

stagnant nigrantia tabo

⁴³⁹ Aunque, como ya hemos apuntado en nota, la selección de versos latinos que aporta Barreda no permita claramente el contraste.

gramina, sanguineis nutant tentoria rivis (*Theb.* X, 298-299)

Inspiran estos otros con que se abre la descripción de la matanza de Celedón:

corren los ríos de sangre y por la tierra
las perlas arrebolan de la aurora (*Ber.* VIII, 173)

Sobre la aparición, ya al alba, de Argidos, dice Balbuena:

El breve tiempo que duró esperalle
en el puesto, sobre él dio de repente
Argidos, que a correr salía el valle
con una escuadra de lucida gente.
Diole al amor la noche y quiso dalle
a Marte el alba y, en jinete ardiente
recorriendo las postas de las velas,
venía por las nocturnas centinelas. (*Ber.* VIII, 191)

Lo que coincide en parte con Estacio en:

iam castra vident animisque propinquant
et decrescit onus, subiti cum pulveris umbra
et sonus a tergo. monitu ducis acer agebat
Amphion equites noctemque vigilataque castra
explorare datus primusque per avia campi
usque procul (necdum totas lux solverat umbras) (*Theb.* X, 385-390)

Pero creemos que son, por pura poligénesis, los elementos esperables si el poeta pretende describir el momento preciso del descubrimiento de los infiltrados, además de estar dichos elementos contenidos también en Virgilio, como ocurre con la alabanza final a los dos jóvenes, en la que el propio Estacio remite la muerte de sus jóvenes a los más célebres Niso y Euríalo.

Tal y como hemos podido comprobar al comparar los tres fragmentos, la mayor parte de los elementos incluidos en los de Estacio y Balbuena están presentes en el fragmento de Virgilio, ya analizado en el capítulo correspondiente: la amistad, la emotiva alusión a la madre, la juventud de uno de los miembros, el intento de desviar la atención, la *aristeia* final. Eso sí, esos elementos similares ocupan en Estacio un espacio mucho más breve que en Virgilio y en Balbuena; en ocasiones aparecen “como en pequeño formato”. En Balbuena en cambio el desarrollo de los mismos es también amplio, como en Virgilio.

Así que, opoyándonos en lo recogido en el capítulo dedicado a la deuda virgiliana, concluimos que, aunque Balbuena no se inspira tanto en Estacio como en Virgilio, sí lo conoce y deja alguna huella en su obra, aunque como fuente muy secundaria en relación al caudal que extrae de la vena de Virgilio. El arco hercúleo y, muy especialmente, la comparación con la fiera –con esa abundancia de correspondencias léxicas que hemos marcado– nos llevan a ello. Todo ello sin olvidar que algunos de los elementos del texto

de Balbuena pueden provenir a su vez de Ariosto, quien también había compuesto su correspondiente pasaje en el *Orlando Furioso*⁴⁴⁰.

ELEMENTOS ESTACIANOS EN EL CATÁLOGO DE TROPAS DESDE LA TORRE DE SANSUEÑA

Algunos aspectos de la tradición clásica del pasaje del catálogo de capitanes españoles, contemplada ya en el apartado dedicado a Homero, se completan, como ha sucedido en el anterior fragmento, volviendo los ojos otra escena de *τειχοσκοπία*, la de la *Tebaida* de Papinio Estacio.

La bella Florinda pide al viejo Altero información concreta sobre dos soldados del bando cristiano que le parecen hermanos por su parecido físico y por lo que puede desprenderse a simple vista de su personalidad:

Así el leonés decía y la hermosa
Florinda, “dime” dijo “oh sabio Altero,
de aquellos dos hermanos la pomposa
librea que allí descubre el limpio acero.
De un talle son, de un cuerpo, y una airosa
alma pienso que les da el aliento entero,
según en sus acciones se remedan,
que ambos van, ambos pasan o ambos quedan” (*Ber.* VIII, 82)

En Estacio era Antígona, la princesa tebana hermana de Eteocles y Polinices, la que interrogaba a su ayo Forbante desde una torre:

dixerat, et paulum uirgo interfata loquenti:
“illi autem, quanam iunguntur origine fratres?
sic certe paria arma uiris, sic exit in auras
cassidis aequus apex; utinam haec concordia nostris!” (*Theb.* VII, 290-293)

Altero contesta aclarando a la muchacha que no se trata de parentesco fraterno sino de relación paterno-filial, y que otros muchos han caído en la misma equivocación:

Rió Altero y “no sois, señora” dijo
“vos sola quien cayó en esa sospecha,
que ya en muchos se dijo y se desdijo
la misma conjetura por vos hecha.
Y ellos no hermanos son, mas padre e hijo.
Y, si más firme puede y más estrecha
ser la fe y la amistad, más firme y bella
la dio a los dos su venturosa estrella” (*Ber.* VIII, 83)

Lo que se corresponde en buena medida con:

⁴⁴⁰ Recordamos que el episodio se encuentra entre los paralelos detectados ya por Fausto da Longiano en su comentario sobre Ariosto: «Cloridano e Medoro, di Niso e d'Eurialo di Virgilio, o più tosto d'Opleo e Dima di Stazio» (Fausto da Longiano, *op. cit.*). Para la relación entre Estacio y Ariosto en este pasaje v. Pio Rajna, *op. cit.*, pp. 140-143.

cui senior ridens: “non prima errore uidendi
falleris, Antigone: multi hos (nam decipit aetas)
dixerunt fratres. pater est natusque, sed aeui
confudere modos” (*Theb.* VII, 294-297)

Balbuena pasa ahora a dar detalles de las circunstancias en las que fue engendrado el hijo. Leonardo, huyendo de un oso, se escondió en una cueva, donde se encontró casualmente con una hermosa hija del rey moro de Valencia, la cual quedará encinta:

Leonardo es el padre que en Valencia
de una hija del rey hubo a Lisardo
en una cueva donde, la violencia
huyendo, le llevó de un suelto pardo.
Hallóla allí y, no hallando resistencia
en su gusto, no fue en cumplirlo tardo,
niño y niña también la mora bella
que salió madre donde entró doncella. (*Ber.* VIII, 84)

Los términos quedan algo alterados con respecto a lo que ocurría en Estacio. Allí es la fémica, una ninfa, la que llevaba la iniciativa y quien casi se abalanzaba sobre un niño. La violencia en Balbuena, una vez dulcificado el original, aparece más bien ligada al animal del que huye Leonardo mientras que en Estacio emanaba del mismo furor de la acalorada ninfa, deseosa de unión y que parece actuar contra la voluntad del muchacho:

puerum Lapithaona nymphe
Dercetis expertem thalami crudumque maritis
ignibus ante diem cupido violauit amore
improba conubii (*Theb.* VII, 297-300)

En Balbuena de la union nace Lisardo, tan parecido a su progenitor que todo el mundo los confunde:

Parió a Lisardo y, en mantillas de oro
a su padre le envió en grave presente,
gastando él en criarle un gran tesoro,
nada a su real grandeza diferente.
Y hoy en el rostro, el talle y el decoro
lo mismo cree que vos toda la gente.
Y ellos, con gusto del sabroso engaño,
siempre se visten de un arnés y un paño. (*Ber.* VIII, 85)

Como había nacido en Estacio el bello Alatreo:

nec longum, et pulcher Alatreus
editus, ac primae genitorem in flore iuuentae
consequitur traxitque notas et miscuit annos.
et nunc sic fratres mentito nomine gaudent,
pater: hunc olim iuuat et uentura senectus.” (*Theb.* VII, 300-304)

En ambos casos padre e hijo se visten de la misma manera para acrecentar la duda de las gentes, engaño con el que se gozan.

CONFUSIÓN EN BATALLA

Barreda defiende la deuda estaciana en algunos pasajes bélicos en los que se muestra confusión de los atacados y cita algunos ejemplos⁴⁴¹. El primero de ellos es el momento en que una escuadra mora ataca por sorpresa a los franceses comandados por Gaiferos:

Hallonos descuidados el asalto
y el sagaz enemigo en ordenanza.
La grita, el algazara y sobresalto
fue la primera y la mayor matanza.
Quien corre a las trincheras, quien de un salto
caballo cobra sin espada y lanza,
va sin saber adónde y, de esa suerte,
por guarecer la vida, da en la muerte.

Uno busca las armas que, dormido,
ya le solían servir de cabecera,
otro por yelmo de su arnés lucido
del caballo se encaja la testera.
Quien arrogante, quien despavorido,
quien con alma cobarde, quien con fiera,
quien con espada, quien con solo escudo
y quien, de rabia armado, va desnudo.

El astuto enemigo, que el desorden
vio del dormido campo, el suyo aguija
y, antes que de oro los penachos borden
los rayos del que al mundo regocija,
nuestro alboroto atropellando en orden,
codiciosos del saco y la partija,
con trápala, alarido y alboroto
quedó al primer asalto el francés roto. (*Ber.* I, 116-118)

O en el episodio de Serpilo y Celedón:

A éste hiere, a aquél da y al otro acierta
en revuelto y confuso torbellino (*Ber.* VIII, 205)

O en la batalla de Roncesvalles:

A un tiempo ambos ejércitos difusos,
sin orden, modo, sin concierto ni arte,
en espantosa trápala, los usos
y reglas quiebran del sangriento Marte.
En ciegas tropas y en montón confusos,
de aquí y de allí, por esta y otra parte,
de a caballo y a pie, todos a una
al gran desmán se mezclan de Fortuna.

Ni los diestros sargentos ni el prudente
capitán pueden reducir a modo

⁴⁴¹ Opta de nuevo Barreda (*op. cit.*, p. 220) por no transcribir los versos.

la descompuesta confusión de gente
en que se enreda y enmaraña todo (*Ber.* XXIV, 87-88)

Y en la misma batalla:

sin mirar si es amigo o si enemigo,
sobre él tal tempestad de golpes llueve (*Ber.* XXIV, 129)

Momentos de confusión que pudieran mirar hacia versos de Estacio como éstos⁴⁴²:

saevus iam clamor et irae
hinc atque inde calent; nullo venit ordine bellum
confusique duces vulgo et neglecta regentum
imperia; una equites mixti peditumque catervae
et rapidi currus; premit indigesta ruentes
copia nec sese vacat ostentare nec hostem
noscere. (*Theb.* VII, 615-621)

O como estos otros⁴⁴³:

iam clipeus clipeis, umbone repellitur umbo,
ense minax ensis, pede pes et cuspide cuspis:
sic obnixa acies pariter suspiria fumant,
admotaeque nitent aliena in casside cristae (*Theb.* VIII, 398-402)

Nosotros, de todos los fragmentos seleccionados por Barreda como estacianos, tan solo nos atrevemos a calificar como seguros los dos de Roncesvalles (*Ber.* XXIV, 87-88 y *Ber.* XXIV, 129), clarísimo ejemplo de recepción del primero de los dos textos latinos propuestos (*Theb.* VII, 616-621), con abundancia de correspondencia léxica.

EL RUIDO DEL COMBATE

Estacio nos deja dicho que:

innumerae voces fremitusque virorum
summisere sonum (*Theb.* X, 147-148)

Lo que Barreda relaciona con la frecuente aparición en el *Bernardo* de vocablos como “gritos”, “algazaras”, “alboroto”, “trápala”, “alaridos”, “rumor”, “estampidas”, “eco”, “retumbar” o “resonar”⁴⁴⁴. Pero creemos que una cosa es la utilización de un léxico concreto con intención descriptiva o expresiva y otra la presentación general de un efecto como es el clamor, tan propio e inseparable de un hecho ruidoso en sí como es una batalla. O sea, de nuevo apostamos por la pura poligénesis, o al menos por el no demostrable hermanamiento de los textos. De modo que no acabamos de compartir con Barreda el argumento de la dependencia estaciana del efecto del ruido en Balbuena

⁴⁴² Hemos incluido nosotros, para mejor comprensión del texto latino, el verso *Theb.* VII, 615, pues Barreda prefería comenzar con el siguiente.

⁴⁴³ En esta ocasión sí transcritos por Barreda (p. 220).

⁴⁴⁴ Pere Barreda, *op. cit.*, p. 220.

puesto que, sin ir más lejos, en el propio Lucano encontramos también frecuentemente este tipo de efectos, que no son exclusivos de Estacio.

SANGRE Y SUDOR

En el duelo entre Ferraguto y Bramante ambos se ven mezclados en sangre y sudor⁴⁴⁵:

El suelo de armas y de horror cubierto
y ellos por todas partes desarmados,
dando y sufriendo golpes sin concierto,
de sangre están y de sudor bañados. (*Ber.* X, 93)

Lo que Barreda pone en relación con:

iam cruor in galea, iam saucia proluit ater
pectora permixtus sudore et sanguine torrens (*Theb.* VIII, 712)

Y nosotros, además de concordar plenamente, aportamos otros dos momentos de Balbuena en que se produce la misma mezcla. Un toro que vuelve al rebaño:

la piel en sangre y en sudor bañada (*Ber.* IX, 26)

El líquido que destila la serpiente hemorrois:

De la serpiente emorrois el veneno
que despidе en sudor la sangre humana (*Ber.* XVIII, 142)

Y más momentos en Estacio en que aparece la sangre mezclada con el sudor:

Quantus equis quantusque viris in pulvere crasso
sudor! io quanti crudele rubebitis amnes! (*Theb.* III, 210-211)

Que podemos perfectamente relacionar, en su vertiente de la sangre que colorea el río, con estos versos en los que Bernardo del Carpio se bate por primera vez en la obra:

y entre armiños de plata el río sangriento
de rubís pareció (*Ber.* III, 67)

Y donde podemos apreciar asimismo el parecido entre la palabra “rubí” y el verbo latino *rubeo*.

Y también en:

sed belli sudore calens, clipeumque cruentis
roribus et scissi respersus pulvere campi (*Theb.* VIII, 7-8)

O, ahora sin sangre pero nombrada ésta:

⁴⁴⁵ En la otra estancia citada (*Ber.* III, 67) encontramos la sangre pero no el sudor.

et multo sudore receptus
fertur Atys servans animam iam sanguine nullo (*Theb.* VIII, 637-638)

Y finalmente en:

pulvis sudorque crurque per artus
mixtus adhuc (*Theb.* X, 37-38)

Porque lo cierto es que en la propia *Farsalia*, obra en la que a priori podríamos esperar encontrarnos con esta sangre mezclada con sudor, en realidad no se encuentra. Y en el más caudaloso surtidor de inspiración de Balbuena, la *Eneida*, tampoco la hallamos.

Sin embargo hay dos pasajes en los que ambas realidades –sangre y sudor– aparecen, aunque separadas, muy seguidas. La primera de ellas se produce inmediatamente después de la alabanza final del pasaje de Niso y Euríalo (versos tan conocidos y tan trabajados por Balbuena), donde además, como en *Ber.* III, 67, encontramos un río ensangrentado:

tepidaque recentem
caede locum et pleno spumantis sanguine rivos.
Agnoscut spolia inter se galeamque nitentem
Messapi et multo phaleras sudore receptas. (*Aen.* XI, 455-458)

Y también en el pasaje en que los caballos de Turno rezumaban sudor y saltaban sobre los enemigos:

talis equos alacer media inter proelia Turnus
fumantis sudore quatit, miserabile caesis
hostibus insultans; spargit rapida ungula rores
sanguineos mixtaque crur calcatur harena. (*Aen.* XII, 337-340)

Lo que podemos remontar hasta la *Ilíada*, cuando Diomedes se cura una herida que le ha causado Pándaro:

ἰδρῶς γάρ μιν ἔτειρεν ὑπὸ πλατέος τελαμῶνος
ἀσπίδος εὐκύκλου: τῷ τείρετο, κάμνε δὲ χεῖρα,
ἄν δ' ἴσχων τελαμῶνα κελαινεφὲς αἶμα' ἀπομόργνυ. (*Ilíada* V, 796-798)

“El sudor le molestaba debajo de la abrazadera del redondo escudo, cuyo peso sentía el héroe; y alzando éste con su cansada mano la correa, se enjugaba la denegrida sangre”.⁴⁴⁶

Y, en la misma obra, también en el héroe Eurípilo:

κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρῶς

⁴⁴⁶ Hemos utilizado en este capítulo, para los versos homéricos, la traducción en prosa de Luis Segalá porque en el trabajo en verso de Gutiérrez –el que hemos presentado en el capítulo de Homero– no queda reflejado el término “sangre” del original griego en este primer fragmento seleccionado y tampoco se veía claro en el tercero de ellos.

ῥῶμων καὶ κεφαλῆς, ἀπὸ δ' ἔλκεος ἀργαλέοιο
αἶμα μέλαν κελάρυζε (*Ilíada* XI, 811-813)

“Abundante sudor corría por su cabeza y sus hombros y la negra sangre brotaba de la grave herida”.

Y parecido en:

κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρώς,
πυκναὶ δὲ σμῶδιγγες ἀνὰ πλευράς τε καὶ ὤμους
αἶματι φοινικέσσαι ἀνέδραμον (*Ilíada* XXIII, 715-717)

“Copioso sudor les brotaba de todo el cuerpo; muchos cruentos cardenales iban apareciendo en los costados y en las espaldas”.

EL JAYÁN MORGANTE HERIDO EN LOS OJOS

Habla Barreda de la gran variedad de heridas que presenta el *Bernardo* y de la dependencia de Estacio en el caso de la herida en un ojo⁴⁴⁷. Como ya sabemos, en plena batalla de Roncesvalles, el diestro arquero Alcín alcanza en un ojo al fiero Morgante:

tan diestro que a cien pasos de distancia
clavaba a un tierno ruiseñor su flecha,
una a tiempo tiró tan oportuno
que el golpe, de dos ojos, quitó uno. (*Ber.* XXIV, 179)

Lo que Barreda relaciona con el momento en que Euritión es herido en un ojo:

saevius Eurytion, cui luminis orbe sinistro
callida tergemini acies se condidit uncis (*Theb.* IX, 749-750)

Efectivamente, en ambos textos se clavan una flecha tras otra y además el herido queda primero tuerto y luego ciego.

EL JOVEN Y BELLO ASCANIO

La crucial figura de Ascanio, el joven primo de Bernardo del Carpio, tiene algunos elementos coincidentes con el Partenoqueo de *Theb.* IX. Sin conexión léxica concreta, pero el encanto de sus proporcionadas formas provocaba que no le atacaran los enemigos y muere joven en batalla tras matar a muchos de ellos.

ESTACIO EN LOS SÍMILES

Hay en el *Bernardo* tres símiles, los tres presentes en el estudio de Barreda, que nosotros vemos como claramente inspirados en Estacio⁴⁴⁸. De entre las comparaciones épicas de

⁴⁴⁷ Barreda, p. 220. Como se ha visto en la primera parte de este capítulo, también hemos detectado en el pasaje de Balbuena influencia del de la herida del soldado Esceva de *Farsalia* VI, 144 ss.

la *Tebaida*, Barreda señala algunas más como fuente de inspiración para Balbuena, pero nosotros limitamos la lista a los tres anteriormente mencionados, que pasamos a continuación a presentar, y en los cuales hemos marcado la conexión léxica.

La furia con que reacciona Alancredo de Galarza a la muerte de su amada Rosia es comparada con la furia de Hércules al ponerse la vestimenta envenenada que le ha ofrecido Deyanira:

Así dijo y, cual Hércules furioso
con el incauto don de Deyanira,
rompe, quiebra, destroza y, presuroso,
los altares transtorna ardiendo en ira
hasta llegar al mensajero odioso
que el presente le dio y temblando mira,
y en él a su furor ciego entregado,
a no poder ya más muere vengado. (*Ber.* I, 169)

Lo que relaciona Barreda, y creemos que con toda la razón de su parte, con:

sic Lydia coniunx
Amphitryodianen exutum horrentia terga
perdere Sidonios umeris ridebat amictus
et turbare colus et tympana rumpere dextra. (*Theb.* X, 646-649)

Marte sobrevuela a Angélica como un águila que ha localizado a su presa:

tal el soberbio Marte iba volando
entre torreadas nubes escondido,
al sol los rayos de oro deslumbrando
de otros más poderosos encendido. (*Ber.* XIV, 139)

Lo que Barreda, muy acertadamente, pone en conexión con:

qualis Bistoniis clipeus Mauortis in aruis
luce mala Pangaea ferit solemque refulgens
territat incussa que dei graue mugit ab hasta (*Theb.* VI, 665-667)

Recordemos que cuando se enfrentan por vez primera Bernardo y Orlando, el poeta los compara con dos centauros:

Cual dos fieros centauros que a las cumbres
de Osa celosos muestran su braveza,
porque de Deyanira las dos lumbres
con igual gusto miran su destreza.
De sus duros peñascos las vislumbres
vueltas centellas giran larga pieza,
resuena el bosque y cúbrese la tierra
de los destrozos de la horrible guerra,

⁴⁴⁸ Barreda, *op. cit.*, p. 211-212. Aporta los versos y, en el caso del primero y el tercero, ofrece otro caso similar de Estacio.

Lo que Barreda, de nuevo con gran acierto, pone en relación con:

semifer aëria talis Centaurus ab Ossa
desilit in ualles: ipsum nemora alta tremescunt
campus equum. (*Theb.* IX, 220-222)

La *Tebaida* es pródiga en símiles, pero en lo que respecta a aquellos otros en los que se puede observar alguna conexión con los del *Bernardo*, fuera de los tres que acabamos de consignar, no acabamos de ver dicha conexión como calificable de fuente directa.

CLAUDIANO

El poeta tardorromano Claudio Claudiano (ca. 370 - ca. 405), de cuya obra hoy día, fuera de ámbitos eruditos, apenas se recuerda su *De raptu Proserpinae*, es autor de un extenso *corpus* épico que incluye poemas de temática histórica y otros de contenido mitológico.

Además de en el original latino, Balbuena pudo haber conocido la traducción que Francisco de Faría publicaba en Madrid en 1608 del *De raptu Proserpinae* de Claudiano. En todo caso dicha fecha contempla al *Bernardo* a punto de su primera publicación, que data de 1609, aunque, como sabemos, ésta resultó vana y tuvo aún que posponerse el alumbramiento.

Que sepamos, la huella de Claudiano en el *Bernardo* no ha sido tratada hasta hoy, así que emprendemos la búsqueda tal y como hemos procedido con otros autores, ahora sin referencias previas.

LA OBRA LITERARIA COMO NAVEGACIÓN

Balbuena compara su ardua labor literaria de poeta épico con el viaje del primer hombre que se atrevió a surcar el mar:

El que, con su primer atrevimiento,
sobre el agua halló nuevos caminos
y del incierto mar y sordo viento
los rincones buscó más peregrinos,
fijo al principio con medroso tiento
en la ancha playa y pueblos convecinos,
el viento en calma y, con la mar serena,
no osa apartar los ojos de la arena.

Crece el aliento, crece la osadía,
y olvida poco a poco la ribera,
engólfase hoy, engólfase otro día,
y halla la mar más blanda y menos fiera,
pierde el primer temor que le tenía
y a nuevo cielo y mundo abre carrera,
ni golfos teme ya ni de la airada
Scila la herviente espuma aljofarada,

que al gusto, en sus presentes pretensiones,
atropellando pasa inconvenientes,
descubre otras riberas y regiones,
otro cielo y estrellas diferentes,
otras costumbres, leyes y naciones,
otra habla, otro trato y otras gentes
y llega al fin del mundo y playas solas,
adonde el ronco mar quiebra sus olas,

tal mi pequeño esquife va rompiendo
el peligroso golfo en que me hallo (*Ber.* IV, 61-64)

Y veamos de qué manera daba arranque Claudiano a su obra más conocida:

Inventa secuit primus qui nave profundum
et rudibus remis sollicitavit aquas,
qui dubiis ausus committere flatibus alnum,
quas natura negat praebuit arte vias,
tranquillis primum trepidus se credidit undis,
litora seculo tramite summa legens,
mox longos temptare sinus et linquere terras
et leni coepit pandere vela Noto;
ast ubi paulatim praeceps audacia crevit
cordaque languentem dedidicere metum,
iam vagus irrumpit pelagus caelumque secutus
Aegaeas hiemes Ioniumque domat. (*De raptu*, praefatio, 1-12)

Como podemos comprobar, la comparación marina y la paulatina incursión de la nave, cada vez más confiada, en unas aguas cada vez más alejadas de tierra, constituyen por momentos casi una versión libre de los versos de Claudiano. La correspondencia léxica es rica y abundantísima y, para más señas, el pasaje se encuentra colocado justo antes de la segunda aparición real del héroe en los acontecimientos de la obra –o sea, también a modo de proemio.

Comparados de este modo los textos, no hay duda alguna de que en estas cuatro estancias Balbuena recoge con buena dosis de gratitud y admirable precisión los sonoros dísticos elegíacos del prefacio al canto I del *De raptu Proserpinae* del latino Claudiano.

LA DESCRIPCIÓN DE SICILIA

Como sabemos, en el transcurso del viaje del barco volador se describe la isla de Sicilia y el volcán Etna. Así lo hace Balbuena:

La que allí está a las ondas entregada
y fue de tierra firme dividida,
es la antigua Trinacria, así nombrada
de las tres puntas con que está ceñida.
La que la Libia al astro ve tostada,
en continos bochornos encendida,
es Lilibeo, aquél el gran Paquino,
que oye bramar los cíclopes contino.

El Péloro se llama estotra punta,
que ya un tiempo llamarse Italia pudo
y en blancos huesos dio y gente difunta
nevada de Leucosa el canto agudo.

Y el que los encendidos globos junta
a las altas estrellas y el membrudo
Encélado entre el bronce y pez derrite
y hace que fuegos sin cesar vomite,

es el asiento de Etna peñascoso,
de llamas y de nieve incorporado,
cuyas masas de fuego monstruoso
el cielo tienen con hollín tiznado
y, lanzando del vientre caluroso
derretidos peñascos y nevado
con la ceniza el campo aborrecible,
el pecho hierve en hueco estruendo horrible.

Es fama que de un rayo poderoso,
en aquellas cavernas soterrado,
está el gigante Encélado espantoso,
de todo el monte altísimo cargado,
del pecho resoplando caluroso
fuego, humo y azufre requemado
y, al anhelar del pecho que rehierve,
la tierra tiembla entorno y el mar hierve. (*Ber. XVI, 13-16*)

Ya tuvimos ocasión de comprobar que, especialmente en lo que se refiere a la descripción del gigante Encélado, Balbuena seguía las huellas de Virgilio. Sin embargo también tiene bastante presente estos versos de Claudiano (quien a su vez ha seguido, en natural senda, al Mantuano):

Trinacria quondam
Italiae pars una fuit sed pontus et aestus
mutavere situm. Rupit confinia Nereus
victor et abscissos interluit aequore montes
parvaque cognatas prohibet discrimina terras.
Nunc illam socia ruptam tellure trisulcam
opposuit natura mari. Caput inde Pachyni
respuit Ionias praetentis rupibus iras,
hinc latrat Gaetula Thetis Lilybaeaeque pulsat
brachia consurgens; hinc indignata teneri
concutit oniectum rabies Tyrrhena Pelorum.
In medio scopulis se porrigit Aetna perustis:
Aetna Giganteos nunquam tacitura triumphos,
Enceladi bustum, qui saucia terga revinctus
spirat inexhaustum flagranti vulnere sulphur,
et quotiens detractat onus cervice rebelli
in laevum dextrumque latus, tunc insula fundo
vertitur et dubiae nutant cum moenibus urbes. (*De raptu I, 141-158*)

Aunque en la descripción de Encélado claramente prevalece Virgilio, es especialmente significativa para la dependencia de Claudiano la localización inicial de la isla y ese *opposuit natura mari* que parece surgir en ese “a las ondas entregada” y también el verbo *spirat*, que recogería el “al anhelar” de Balbuena, extremos ambos que no encontramos en Virgilio. Para la descripción de cada una de las tres puntas, sin embargo, no hemos localizado la fuente, que, de ser literaria, no es ni Virgilio ni Claudiano.

EL VALLE DE FLEGRA

La descripción del territorio griego desde el barco volador de Malgesí incluye, en los versos dedicados a Tesalia, el valle de Flegra, lugar donde Júpiter fulminó a los Gigantes que luchaban con los Titanes:

Aquí es el valle Flegra peñascoso,
donde la celestial caballería
peleó con todo un campo monstruoso
que a favor de los Titanes venía,
donde del gran destrozo belicoso
las reliquias se gozan todavía
y los collados aún se están cubiertos
de blancos huesos de gigantes muertos. (*Ber. XV*, 175)

Para esta descripción del valle de Flegra bien pudo inspirarse Balbuena en estos hexámetros de Claudio Claudiano⁴⁴⁹:

illic posuisse cruentam
aegida captivamque pater post proelia praedam
advexisse datur. Phlegraeis silva superbit
exuviis totumque nemus victoria vestit.
Hic patuli rictus et prodigiosa Gigantum
tergora dependent et adhuc crudele minantur
affixae truncis facies immaniaque ossa
serpentum passim cumulis exsanguibus albent (*De raptu III*, 335-342)

Nótese que en la estancia anterior había presentado Balbuena a Tesalia con sus montes: el alto Olimpo, el Eta –donde se encendió la pira en la que murió Hércules– y el Osa, habitado por centauros:

La pírrea Tesalia, coronada
de señalados montes, es aquella,
el altísimo Olimpo y su nevada
frente que toca a la más alta estrella
y de Oeta la cumbre celebrada,
con el sepulcro de Hércules en ella,
el Osa, de los dioses enemigo
y de centauros el establo antiguo. (*Ber. XV*, 174)

Donde el epíteto “pírrea” referido a Tesalia, si es que quiere significar “ardiente”, guardaría similitud con las palabras del propio Claudiano cuando habla de que *Thessalus ardet ager* (*Ruf. II*, 46).

⁴⁴⁹ Y también en cierto modo en estas otras, ya mencionadas, de Lucano que contienen la alusión al Flegra y también a Titanes y Gigantes:

Illa sub Hesperiiis stantem Titana columnis
in cautes Atlanta dedit; caeloque timente
olim Phlegraeo stantes serpent Gigantas
erexit montes (*Phars. IX*, 654-657)

UN HÉRCULES SEGUNDO

Claudiano, en el prefacio del segundo canto de *De raptu Proserpinae* se dirige al destinatario de la obra, el prefecto de Roma Florentino, y lo hace apelándole segundo Hércules (tirintio):

Sed tu, Tirynthius alter,
Florentine (*De raptu*, prefacio, 49)

Balbuena, al citar las columnas de Hércules en el transcurso de la descripción de España desde el barco volador, habla de un “Hércules segundo sin segundo” de quien dice que trasladará las columnas de Hércules al continente americano:

Allí muestran ahora el fin del mundo
mas ya están por el cielo decretadas
a que serán de un Hércules segundo
sin segundo a otro mundo trasladadas (*Ber.* XVI. 166)

Creemos que puede tratarse de un guiño a la expresión de Claudiano y que este Hércules bien podría ser el destinatario original de la obra, don Pedro Fernández de Castro, quien fue presidente del Consejo de Indias y, por tanto, contribuyó al traslado de las columnas de Hércules hasta el continente americano.

PLUTÓN Y EL INFRAMUNDO

La riqueza es algo vano una vez se ha llegado al mundo de los muertos. La magia del sabio Orontes tiene su origen en la ciencia de Plutón:

Plutón, a quien se allana
la ciega potestad del reino oscuro,
que al Rico todos dan en pompa vana
lisonjera obediencia hasta aquel punto
que el de la muerte abraza (*Ber.* III, 186)

Claudiano, en el contexto de la alabanza que hace Plutón de sus propios reinos para contrarestar las quejas de Prosérpina, también aludía a la virtud equiparadora de la muerte:

Sub tua purpurei venient vestigia reges
deposito luxu turba cum paupere mixti
(omnia mors aequat) (*De raptu* II, 300-302)

Fuera del ámbito del *De raptu Proserpinae* también se dejan sentir en el *Bernardo* otras obras pertenecientes a la producción de Claudiano, como el *Contra Rufino*, el *Contra Eutropio*, el *Epitalamio de Honorio y María*,

LOS PRODIGIOS

Ya sabemos que la aparición de prodigios en el *Bernardo* cuadra con el arte de Lucano. Pero también lo hace con el de Claudiano. Al comienzo de su cáustica visión de Eutropio, el cónsul eunuco de Roma al que el poeta trataba de humillar en sus versos, la propia naturaleza emitía su amarga queja, que se abre con la imagen de una madre:

Semiferos partus metuendaque pignora matri (*Eutrop.* I, 1)

Los prodigios previos a la guerra de Francia contra España incluyen la imagen de la madre:

donde tal madre se asombró mirando
el hijo que ella misma había parido (*Ber.* I, 21)

Aunque no es menos cierto que los elementos del tópico están todos también en Lucano⁴⁵⁰.

LA IRA DE LAS HADAS Y BERNARDO COMO VENGADOR

En el poema *Contra Rufino*, Claudiano presentaba a las Furias contrariadas al ver las ciudades del Imperio Romano en paz:

Invidiae quondam stimulis incanduit atrox
Allecto, placidas late cum cerneret urbes. (*Ruf.* I, 26-27)

Para contrarrestar esta prosperidad planean una intervención que traerá el mal a la tierra: la aparición del nefasto Rufino.

En el *Bernardo* las Hadas están enfurecidas por el desprecio que les demuestran los franceses. Pero Alcina comanda la venganza contra Francia, a la que ve bajar ya la cabeza:

Y entre estos mundos, al que ya nacía
humilde vi la victoriosa Francia (*Ber.* II, 25)

Balbuena, que concluye cada uno de sus veinticuatro libros con una serie de explicaciones alegóricas que deberían servir para arrojar luz y dar sentido a los acontecimientos del poema, se refiere concretamente a esta Francia odiada por las hadas de esta manera:

En las prosperidades de Francia, tan vecinas a su caída, se descubre la poca estabilidad de los bienes temporales (*Ber.* Alegoría del libro I)

Y el hada Alcina planea la venganza utilizando como arma a un joven español: Bernardo del Carpio. Aunque es cierto que el plan parece el contrario –ya que en Claudiano se trata de traer a la tierra a un villano y en Balbuena de hacer lo propio con un héroe– lo cierto es que en la obra aparece un personaje parecido al Rufino de

⁴⁵⁰ Y en el mismo Claudiano, donde hay otro pasaje de prodigios en *Eutropio* II, 24 ss.

Claudiano, el traidor Galalón, consejero de Carlomagno; y a su vez, en los discursos contra Rufino, aparecen Honorio y Estilicón como héroes.

Ésta es la lista de enfurecidas Hadas, presentadas una a una:

Despreciada Morgana y su riqueza,
Febosilla su fama destruida,
Falerina, su astucia y sutileza,
Olofana sus galas y comida,
Filteorana su amor y su belleza
y la soberbia máquina caída
de Limaturia, Bruna y Aquilina,
y el juvenil ardor de Dragontina. (*Ber.* II, 34)

Versos en los que observamos cierto paparelismo con los de Claudiano que nos presentaban la aparición, uno a uno, de las personificaciones de los monstruosos males mundanos al servicio de las Furias:

Protinus infernas ad limina taetra sorores
concilium deforme vocat. Glomerantur in unum
innumerae pestes Erebi, quascumque sinistro
Nox genuit fetu: nutrix Discordia belli,
imperiosa Fames, leto vicina Senectus
impatiensque sui Morbus Livorque secundis
anxius et scisso maerens velamina Luctus
et Timor et caeco praeceps Audacia vultu
et Luxus populator opum, quem semper adhaerens
infelix humili gressu comitatur Egestas,
foedaque Avaritiae complexae pectora matris
insomnes longo veniunt examine Curae.
Complentur vario ferrata sedilia coetu
Torvaque collectis stipatur curia mostris. (*Ruf.* I, 28-42)

Porque además también en Balbuena encontramos a los males de la vida, aunque en su caso genéricamente y ocupando el final de una sucesión de realidades vitales mezcladas que habitan la cueva de los Hados:

De los tiempos la masa vi abreviada
manar al mundo y revolver sus cosas,
la vida de congojas asaltada,
la muerte de sus bascas temerosas,
la fortuna dichosa y desdichada
con sus dos caras, ambas engañosas,
volando, en sus favores y desdenes,
los males engarzados con los bienes. (*Ber.* II, 24)

Por último, la divinidad que nos dibuja Claudiano sale del mundo de los muertos, que identifica con el lugar donde Ulises invocó a las almas:

Est locus extremum pandit qua Gallia litus (*Ruf.* I, 132)

Y el hada de Balbuena, antes de entrevistarse con Morgana, había salido de la cueva del Hado, que identifica con el infierno mitológico:

Donde el mar Jonio al Ténaro le baña (*Ber.* II, 14)

También está presente en ambas escenas el conocimiento del porvenir. Alcina visita la cueva de los hados, donde contempla:

El siglo venidero, la mudanza
de reyes, reinos, casas y dictados,
lo que el distrito de fortuna alcanza,
lo que al decreto toca de los hados,
cuanto se pesa con moral balanza,
los que vendrán, presentes y pasados,
cuanto es, cuanto ha de ser y cuanto ha sido,
aquí se hila, corta y da tejido. (*Ber.* II, 23)

Y la Furia hablaba a Rufino de su infalible capacidad para ver el futuro:

Heu nescis quid fata tibi, quid sidera debent,
quid Fortuna parat: toto dominabere mundo,
si parere velis! artus ne sperne seniles!
Namque mihi magicæ vires ævique futuri
praescius ardor inest (*Ruf.* I, 152-156)

Que, como vemos, es el momento en que léxicamente más se acercan los textos.

Y a propósito de estos miembros seniles de la Furia de Claudiano, apuntamos que también la Alcina de Balbuena aparecerá, aunque se trate de siete libros más tarde, con la apariencia de una vieja, al encontrarse con Bernardo en la cueva de Proteo:

una hada envejecida y cana (*Ber.* IX, 115)

También descrita como:

tal la arrugada y carcomida vieja (*Ber.* IX, 120)

Por último, presentan ambos textos una solución similar en forma de futuro vengador. En Balbuena es el héroe Bernardo del Carpio, que vencerá a los franceses, descrito así en palabras del hada Alcina:

Éste es el gran Bernardo a quien el cielo,
por benignos favores de su estrella,
a su brazo rendido dará el suelo
que guía de flor de lis la empresa bella.
Habrá vengado a su ofendido abuelo,
satisfará tu agravio y mi querella
y a un golpe que la fama le atribuya
de Francia la honra y la opinión por suya. (*Ber.* II, 69)

En Claudiano era el emperador Honorio, apoyado en el brazo armado de su general Estilicón, quien, según aseguraba la Justicia a su rival la Furia Alecto, derrotaría al malvado Rufino:

Iam poenas tuus iste dabit, iam debitus ultor
inminet et terras qui nunc ipsumque fatigat
aethera, non vili moriens condetur harena.
Iamque aderit laeto promissus Honorius aevo
nec forti genitore minor nec fratre corusco,
qui subiget Medos, qui cuspide proteret Indos.
Sub iuga venturi reges, calcabitur asper
Phasis equo pontemque pati cogetur Araxes (*Ruf. I, 395-403*)

Futuro es el tiempo verbal empleado reiteradamente por ambos poetas y, en ambos casos, se alude a la familia del vengador, para concluir con el topónimo del país –o países en el caso de Claudiano– vencido.

Como hemos comprobado, la estructura de ambos pasajes incluye ideas de desarrollo similares y también algunas coincidencias léxicas. Aún así, dado que el pasaje de Balbuena se reparte entre dos libros distintos –aunque contiguos– no nos atrevemos a aseverar, como en otros casos, que necesariamente Balbuena tuviese la idea consciente de imitar aquí a Claudiano, puesto que en ninguno de los demás pasajes claramente imitatorios utiliza nuestro poeta ese recurso.

INQUIETUD NOCTURNA DE CARLOMAGNO

También en Claudiano, como hemos apuntado sobre Virgilio y Ovidio, pudo Balbuena contemplar este tópico. La noche trae su reposo pero el villano Rufino no puede dormir acuciado por las preocupaciones:

Coeperat humanos alto sopire labores
nox gremio nigrasque sopor diffuderat alas,
ille diu curis animum stimulantibus aegre
labitur in somnos. (*Ruf. II, 324-327*)

Que aparece en el *Bernardo* en las ya conocidas preocupaciones nocturnas de Carlomagno al sentir que se aproxima la batalla (*Ber. XXII*), por lo que el contexto es precisamente muy similar al que nos plantea Claudiano.

LA DESCRIPCIÓN DEL PALACIO DE MORGANA

La descripción del palacio de Morgana que ocupa el final del libro I del *Bernardo* es, aunque amplificada en Balbuena, semejante a la del palacio de Venus en Lemnos en el *Epitalamio de Honorio y María* (*Nupt. 86-96*)⁴⁵¹.

El pasaje, enlazando con el libro siguiente, nos muestra al cantor Gadir que ameniza la escena con su laúd; como también en Claudiano, en el proemio del epitalamio, la propia

⁴⁵¹ Este pasaje de Claudiano había tenido precisamente repercusión en el *Furioso*, como observa Pio Rajna (cf. Rajna, *op. cit.*, p. 103).

Terpsícore y el propio Apolo tañen la lira en las bodas de Tetis y Peleo. La descripción del palacio da paso en Balbuena a la conversación entre Alcina (que entra en palacio) y Morgana (la señora de la casa), como el pasaje de Claudiano hace lo propio con el encuentro entre Amor (que entra en palacio) y Venus (la señora de la casa).

Como último detalle en común, Balbuena nos había dejado dicho anteriormente que ese palacio se encuentra en el lugar en que Galatea tenía sus baños:

Fueron en este lago antiguamente
de Galatea los baños celebrados (*Ber.* I, 54)

Ninfa Galatea que aparecía también en la obra de Claudiano rodeando, junto con otras nereidas, a Venus, a la que ofrecía cada una su respectivo don:

cingula Cymothoë, rarum Galatea monile
et gravibus Psamathe bacis diadema ferebat
intextum, rubro quas legerat ipsa profundo. (*Nupt.* 166-168)

En todo caso, también aquí consideramos no definitivas las pruebas de dependencia o la imitación de Claudiano.

EL SUEÑO DE CARLOMAGNO

Acaso aquel pasaje en que Carlomagno ve en sueños a un león que devora a sus paladines y le espanta a él mismo (*Ber.* XXII, 17-30) pueda contener cierto recuerdo del sueño de Honorio en *La guerra contra Gildón*:

Cercado de sus bravos paladines,
en pomposo ademán caza gallarda
empezar le parece y que a los fines
del monte un rojo león feroz le aguarda
a quien de aquellos riscos los confines
por su defensa tienen (*Ber.* XXII, 20)

En Claudiano el emperador Honorio llamaba al general Estilicón y le contaba que había soñado que –también en medio de una cacería– se encontraba a un fiero león:

namque procul Libycos venatu cingere saltus
et iuga rimari canibus Gaetula videbar.
Maerebat regio saevi vastata leonis
incursu (*Gild.* 355-358)

El rastro común, que parece acercarse en las señaladas coincidencias léxicas, sin embargo se pierde en el desenlace de ambos sueños, comoquiera que el león de Balbuena (que es Bernardo del Carpio) sale vencedor mientras que la fiera de Claudiano (que es Gildón) se amansa ante la presencia heroica de Honorio. Aunque los pasajes siguen manteniendo el nexo consistente en que, en ambos casos, la fiera representa a un personaje de la obra.

CIEN LENGUAS

El mago Malgesí, observando España desde el cielo, se hincha de orgullo patrio y no desea dedicar su lengua, y cien que tuviera⁴⁵², a otra cosa que no sea cantar sus alabanzas, más dignas de laudes que las rocas del Egeo o la Propóntide o los propios rebaños de focas de Proteo:

Otros se ocupen en contar las rocas
del helado Proponto y del Egeo
y por sus playas celebrar las focas
del fingido rebaño de Proteo,
que yo, a tener cien lenguas y cien bocas,
juntas las diera a este famoso empleo
y mostrara con ellas, aunque humildes,
de tus grandezas las pequeñas tildes. (*Ber.* XVI, 81)

Cuando el barco volador vuelve a la Tierra, se dirige a México. El volcán de Jala sirve a Balbuena de marco a la redacción del Bernardo y se le parangona con el Olimpo griego:

El gran volcán de Jala, monstruo horrible
del mundo y sus asombros el más vivo,
que ahora, con su roja luz visible,
de clara antorcha sirve a lo que escribo.
Y a ti, oh soberbio Olimpo inaccesible,
desta historia feliz rico motivo,
también verían de allí, puestos por tilde,
a tu alta frente y tu laguna humilde. (*Ber.* XVIII, 110)

Y en esa conjunción de volcán, monte Olimpo y poeta escribiendo es posible atisbar algún recuerdo de Claudiano, quien, en el proemio al *Panegírico del sexto consulado de Honorio*, se nos presentaba a sí mismo soñando con que recitaba, en el monte Olimpo y para los dioses, un poema sobre Encélado, Tifeo y el Etna.

CLAUDIANO EN LOS SÍMILES

En cuanto a los símiles, no parece que Balbuena haya tenido muy en cuenta los de la épica de Claudiano, de los que apenas hemos localizado un par de posibles acercamientos.

El primero de ellos es esta reminiscencia de Cadmo y los dientes sembrados del dragón:

Ya en la Morea tal vez los blancos dientes
de una sierpe, en marcial furor sembrados,
espigas dieron de enemigas gentes
y los sucros se armaron de soldados (*Ber.* XIX, 110)

⁴⁵² Cf. Claudiano, en el momento en que el emperador Honorio habla sobre la gloria de su general Estilicón: cuncta equidem centum nequeam perstringere linguis (*VI Cons.* 436).

Cuyo último verso, el que contiene la palabra “surco” parece depender claramente del último de éstos de Claudiano, que contiene en correspondiente vocablo latino *sulcus*⁴⁵³:

Dircaeis qualis in arvis
messis cum proprio mox bellatura colono
cognatos strinxit gladios, cum semine iacto
terrigenae galea matrem nascente ferirent
armifer et viridi floreret milite sulcus. (*Stil.* I, 320-324)

También en la enumeración de fuerzas que concurren al gran enfrentamiento bélico final destacan las tropas africanas, numerosas como bandadas de grullas:

Cual sobre alegres cumbres y florestas
del monte Tauro van sombríos montones
de pardas grullas que, en concierto puestas,
tras nuevo temple cruzan sus regiones.
O cuando, con furor marcial dispuestas,
en bello alarde forman escuadrones
contra el menudo pueblo en cuya tierra
el aire llueve ejércitos de guerra,

por tantas partes en igual concierto
África llega gentes contra España. (*Ber.* XXIII, 108)

La comparación de los ejércitos como grullas la encontramos en la Guerra contra Gildón de Claudiano, cuando los soldados de Honorio se encaminaban hacia África. Claudiano a su vez tomaba elementos de las grullas de Lucano que iban hacia el Nilo⁴⁵⁴ (*Phars.* V, 711-716) –también nos podemos retrotraer hasta Homero (*Il.* III, 5-6)–, pero Balbuena en este caso parece coincidir más con los versos de Claudiano que con los de Lucano:

pendula cum parvis moturae bella colonis
ingenti clangore grues aestiva relinquunt
Thracia, cum tepido permutant Strymona Nilo:
ordinibus variis per nubila textitur ales
littera pinnarumque notis inscribitur aer. (*Gild.* 474-478)

⁴⁵³ El vocablo “surco” vuelve a comparecer en el mismo libro unos versos después y también en alusión a Cadmo, «a cuya gruta hará que España deba / más príncipes que estrellas resucita / la muerta luz y Cadmo hombre valientes / vio en los arados surcos de sus dientes» (*Ber.* XIX, 196). En el libro siguiente volverá Balbuena a recurrir al fundador de Tebas para ilustrar una hazaña de Orlando, quien con un toro de Guisando aró la tierra y sembró en ella «las perlas de un laurel que dieron gente / más que en Tebas a Cadmo y más valiente» (*Ber.* XIX, 96). A Cadmo, tan caro al poeta, volverá Balbuena para referirse al aspecto del gigante Morgante con las armadura de serpiente del mítico Anteo: «En igual ademán al sabio hermano / de Europa bella en hórrida serpiente / al medio convertir el fértil llano / de Acaya vio la escama reluciente» (*Ber.* XXII, 118).

⁴⁵⁴ Nótese que el sentido direccional de las bandadas de grullas es en Balbuena distinto al ofrecido por las fuentes clásicas, en las que tropas y aves cruzaban de Europa hacia África mientras que aquí el movimiento es desde África a España. De modo que los textos se sitúan temporalmente en estaciones contrarias.

Podíamos esperar algún guiño más a Claudiano⁴⁵⁵. Por ejemplo de los panegíricos de Honorio o Estilicón en pasajes dedicados a algún monarca, capitán o mecenas español (como el propio destinatario de la obra, Pedro Fernández de Castro), pero lo cierto es que, fuera de lo consignado, no hemos encontrado ni semejanzas reales ni intentos deliberados de imitación u homenaje. Si Balbuena hubiera deseado hacerlo, habría gozado de más de una ocasión fijándose en la literatura de Claudio Claudiano.

⁴⁵⁵ Nos sentimos en este punto como se sentía John Van Horne (en *op. cit.*, p. 112) cuando esperaba mayor influencia de Lucano en pasajes como los discursos de Afonso el Casto y Carlomagno antes de la batalla de Roncevaux (v. p. 313).

LA ELEGÍA ROMANA Y OTRAS REFERENCIAS

y los ojos dos rayos de belleza
con que su luz temer y amar se hace
(Bernardo de Balbuena)

Bernardo de Balbuena dedicaba su *Siglo de oro en las selvas de Erifile* a doña Isabel de Tobar⁴⁵⁶. En la égloga octava de dicha obra podemos leer estos sentidos versos, en los que el pastor Rosanio –desdoblamiento literario del poeta⁴⁵⁷– pronuncia, en forma de acróstico, el nombre de la dama a la que van dirigidos:

Dulce regalo de mi pensamiento,
otra alma nueva para el alma mía,
nueva a los ojos, no a la fantasía,
a quien hizo el amor su eterno asiento.

Ya que ha llegado a colmo mi contento,

⁴⁵⁶ Para la biografía de Isabel de Tobar remite Jorge Terukina (en las notas 20 y 62 del capítulo introductorio de su *op. cit.*) al estudio de Alicia Bazarte, Idolina Velázquez y Rina Cuéllar titulado “Isabel de Tovar. Vuida, musa y monja profesa” (2007).

⁴⁵⁷ Se trata, como es tópico en la poesía bucólica desde la Antigüedad, de la figura del personaje-autor, o sea Rosanio-Balbuena.

si la esperanza en que este bien vivía,
a los dos no fue incierta profecía,
baste ya el padecer, baste el tormento.

El pecho, que en tus gustos abrasarse
dulcemente se deja, te suplica
eches de ver su fe no ser fingida.

Tomara en esto fuerzas de arrojarse,
oh nombre ilustre, a hacer por ti una rica
barata el alma de su nueva vida.⁴⁵⁸

Hablábamos en el capítulo introductorio, cuando repasábamos brevemente la biografía de nuestro autor, de la importancia en la vida de Balbuena de tal dama española residente en Nueva Galicia, la cual, habiendo enviudado, decidió, quizá por consejo del propio Bernardo de Balbuena, ingresar en un convento de Ciudad de México. A ella, en la figura de la pastora Belisa (en distinto orden, mismas letras de “Isabel”), canta el pastor-poeta con pasión y delectación en el *Siglo de oro* y, como carta a ella dirigida, acabaron naciendo también los versos del elogio de la tierra que ambos habitaban⁴⁵⁹, lo que acabó convirtiéndose en la primera publicación del poeta, la *Grandeza mexicana*.

Las informaciones contenidas en este soneto –y más datos que se deslizan de buena parte de la obra de Balbuena previa a la publicación del *Bernardo*⁴⁶⁰–, revelan la adscripción del poeta a la corriente literaria de la poesía amatoria de tipo subjetivo, la genuinamente romana que cultivaron, en la época dorada de las letras latinas, artistas como Catulo, Galo, Tibulo, Propertio y Ovidio. Las palabras “te suplica / echas de ver su fe no ser fingida” son a este respecto indiciarias, si no dedidamente delatadoras tratándose de un hombre de iglesia, de un amor verdadero. Aunque, de cara a la realidad literaria, no sería relevante el hecho de que dicho amor no fuera real, como demuestran los ríos de tinta que han vertido los comentaristas a lo largo de los tiempos tratando sobre la adscripción, real o no, de los nombres de las damas inspiradoras de versos elegíacos en la poesía romana.

Así, los no pocos momentos en que el amor se erige como dueño y señor de los versos del *Bernardo* constituyen ocasión oportuna para tratar de detectar la huella elegíaca en un poeta que ya había dado muestras de su gusto y querencia por la galantería literaria en sus dos publicaciones anteriores.

Nunca está de más recordar, antes de pasar a sopesar la efusión lírica en el interior del género épico, que el continente métrico de la epopeya culta es la octava, y que la octava tuvo, allá por sus orígenes en Italia, una función eminentemente lírica⁴⁶¹. Por ello no ha

⁴⁵⁸ Se encuentran estos versos hacia la mitad de la octava égloga, en la página 166 de la edición de Ibarra (1821).

⁴⁵⁹ Tanto los Balbuena (padre e hijo) como las respectivas familias de doña Isabel y su marido Luis de los Ríos Proaño se encuentran entre los primeros vecinos de Nueva Galicia (v. Terukina, *op. cit.*, p. 7).

⁴⁶⁰ Para la información biográfica contenida en la obra pastoril de Balbuena v. Rojas Garcidueñas, *Bernardo de Balbuena: la vida y la obra* y Alfonso González “Aspectos poéticos, autobiográficos y de forma autoconsciente en *Siglo de oro* de Bernardo de Balbuena” (1989).

⁴⁶¹ «L’ottava, forma primitivamente lirica, ma popolare più che altra mai» (Pio Rajna, *Le fonti del Orlando Furioso*, p. 17).

de extrañar que, en su constante renacer épico en los autores de los siglos XVI y XVII, los versos contenidos en las octavas renueven sus primitivos votos con una carga que aporta sano lirismo. Como dejó dicho Pio Rajna sobre la epopeya escrita en octavas:

del tono lirico, che porta con sé dall 'origine, non può spogliarsi del tutto.⁴⁶²

Tono lírico que, a su vez, ofrece oportuno y merecido descanso para esa carrera de fondo que supone la lectura completa de un poema épico.

LA ELEGÍA ROMANA

Una vez más nuestro ilustre antecesor en esta particular búsqueda, el profesor John Van Horne, habla del obvio estilo elegíaco de algunos pasajes del *Bernardo* y atisba en ellos, además de a Ovidio, las lecturas de Tibulo y de Propercio:

But it is more conservative to bear in mind the obvious influence of the Latin elegiac poets, particularly because in his glosses in the *Grandeza Mexicana* Balbuena quotes not only the *Heroides* and *Tristia* but also Tibullus and Propertius.⁴⁶³

Pero ahí quedan estas palabras, sin concretarse las mismas ni especificar el autor de ellas en qué consiste realmente esa influencia. Porque tan solo, que sepamos, Elisabeth B. Davis se ha adentrado en algunos de los elementos líricos del *Bernardo*, constatando presencia en ellos de versos de Horacio y Ovidio y planteando de modo general su inclusión en el género épico como algo característico del tiempo de Balbuena⁴⁶⁴.

Así que nos compete, situados ya en la parte final de nuestro recorrido, tratar de rastrear las posibles huellas en el *Bernardo* de las obras de la elegía romana, cosa que haremos a través de algunos de sus motivos clásicos, de sus historias de amor y de otras características, prototípicas o no, del género. Para comprobar si ello es o no posible hemos seleccionado diversos fragmentos del *Bernardo* en los que se pueden apreciar elementos propios del género elegíaco, o al menos cercanos a él por su contenido o por su aliento.

PVELLA DIVINA

Emblema de la elegía, especialmente de la properciana y también de la ovidiana, el acercamiento consciente de la mujer amada a la divinidad hace del poeta su adorador⁴⁶⁵. Así sucede en la historia de Galiana, adorada por los toledanos:

Pues de esta gran beldad que asombra el mundo
y por Venus mortal Toledo adora (*Ber.* V, 146)

Es lo que aseguraba Propercio de su Cintia:

⁴⁶² Pio Rajna, *ibidem*.

⁴⁶³ Palabras del profesor de Illinois en el pequeño apartado que dedica Van Horne al tema amoroso en el *Bernardo* (*op. cit.*, p. 126).

⁴⁶⁴ En su artículo, ya citado en nota en el capítulo introductorio de nuestro trabajo, “¿Venus o Marte? Elementos líricos en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena” (2004).

⁴⁶⁵ Como sucede también en Petrarca: contar poria quel che le due divine / luci sentir mi fanno (*Canz.* 72).

hae tibi contulerunt caelestia munera divi (*Propertio* II, 3, 25)

En otra ocasión es Florinda la que diviniza a su amado Argildos, persuadida de que él ha muerto:

y ya campos de gloria van midiendo
de tus pies santos las divinas plantas (*Ber.* IX, 14)

O en la estancia siguiente, cuando, ya mucho más explícitamente, Florinda se ofrece en suicida sacrificio a quien considera su dios en la tierra:

vuelve los ojos, mira el sacrificio
que ahora a tu deidad hacer espero,
que vivir fuera yo de tu servicio
ni puedo ya ni, aunque pudiese, quiero. (*Ber.* IX, 15)

Y de nuevo Propertio en:

Quae tum ego, Neptuno, quae tum cum Castore fratri,
quaeque tibi excepi, iam dea, Leucothoe! (*Propertio* II, 26, 9-10)

También Ferraguto –cuyo pensamiento refleja el poeta desviado en la tercera persona narrativa– diviniza a su objeto de deseo, cuando ella persigue a una cierva:

Síguela con sus perros una diosa,
que de la luz del sol pareció hija,
sobre una blanca hacanea vistosa
que el viento la espolea y regocija.
Conoció el moro a la princesa hermosa
que amor le ha puesto en la memoria fija,
la misma que, al sabor del blando sueño,
aquella noche le acetó por dueño. (*Ber.* X, 46)

Tal y como hacía también Ovidio en:

nostros aduehit illa deos (*Amores* II, 11, 44)

O en :

forma numen habet (*Amores* III, 3, 12)

Y en:

magni mihi numinis instar (*Amores* III, 11, 47)

Pero es el persa Orimandro el que con más ardor toma por divina a su Angélica. Así lo hace al referir cómo la oriental beldad fue capturada junto a otras doncellas para el sacrificio en Creta:

Al fin entre estas víctimas humanas

un día cautivaron a mi diosa,
y el rey, viendo la luz por quien yo vivo
de una cautiva se sintió cautivo. (*Ber.* XIII, 83)

E inmediatamente después, cuando el persa certifica que el rey de Creta se ha enamorado de la misma fatal mujer y la libra de la muerte, pasando Angélica a tener ya dos adoradores en ese punto:

y la que iba a ser víctima sagrada
en lugar de los dioses más propicios
por diosa instituyó fuese adorada. (*Ber.* XIII, 84)

LA BELLEZA NATURAL

Ferraguto se enamora de Galiana por las referencia que de ella le ofrece el moro Yusef. Hay en la Galiana de Balbuena dos aspectos que la acercan a la mujer elegíaca y concretamente a la Cintia de Propertio. Por un lado el hecho de que al enamorado, aun consciente de la belleza de su amada, le importen más otras cualidades, como su honestidad:

Y aunque es del alba el rostro y la cabeza
del sol entero que tras ella nace
y los ojos dos rayos de belleza
con que su luz temer y amar se hace,
mayor que la hermosura es la grandeza
y la honestidad más con que deshace
o entibia el fuego que primero espira
con los rayos que dije, en quien la mira. (*Ber.* V, 145)

Como le ocurre a Propertio en:

Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit
(lilia non domina sint magis alba mea:
ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
utque rosae puro lacte natant folia)
nec de more comae per leuia colla fluentes,
non oculi, geminae, sidera nostra faces,
nec si qua Arabio lucet bombyce puella
(non sum de nihilo blandus amator ego)
quantum quod posito formose saltat Inacho (*Propertio* II, 3, 9-17).

Coincidiendo en los dos textos, y en ambos casos colocado entre la belleza y la cualidad preferida, el detenimiento en ambas descripciones en la llamativa imagen de los ojos de brillo astral.

Idea del encanto de la belleza natural que también anida en Tibulo, referida en su caso al joven Márato, quien posee la cualidad de agradar aun sin componer:

Illa placet quamvis inculto venerit ore
nec nitidum tarda compserit arte caput. (*Tibulo* I, 8, 15-16)

EL PODER DE LA MIRADA

En una línea parecida, también el poder de los ojos nos acerca la épica de Balbuena a Propercio⁴⁶⁶. Primero la mirada bella de Galiana:

y los ojos dos rayos de belleza
con que su luz temer y amar se hace (*Ber.* V, 145)

O antes, en los ojos de Melisenda, la mujer del francés Gaiferos:

llevando de su esposa los hermosos
ojos por norte y luz de su gobierno (*Ber.* I, 111)

El romano ya lo dejaba claro en su célebre verso inicial:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis (*Propercio* I, 1, 1)

Para reiterarlo en:

Oculi sunt in amore duces (*Propercio* II, 15, 12)

O como Tibulo en:

illius ex oculis, cum uult exurere diuos,
accendit geminas lampadas acer Amor. (*Tibulo* III, 8, 5-6)

Otro bonito ejemplo, hacia el final de la obra, es el de Morgante de Córcega en el momento en que encuentra a la bella Angélica acompañada de Ferraguto en África. La mirada de la oriental dama activa al instante el corazón del gigante corso:

Llegó y, aunque de paz venía, al punto
que los risueños ojos de la dama
en los suyos tocaron y un trasunto
de beldad vio en los rayos de su llama,
lleno de amor y celos todo junto
en su bárbaro pecho gime y brama,
que ahora, por propiedad o por antojos,
nadie libre quedó si vio sus ojos. (*Ber.* XXII, 119)

Poder de la mirada de Angélica que queda de nuevo patente en las posteriores palabras de Floridano en el mismo libro:

Quien la sigue es Amor. La dulce guerra
que hacen sus ojos la echan de la tierra. (*Ber.* XXII, 163)

⁴⁶⁶ En Petrarca es lugar común acudir a la fuerza de los ojos: «Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (*Canz.* 72); o en: «così nella tempesta / ch' i' sostengo d' Amor, gli occhi lucenti / sono il mio segno e' l mio conforto solo». (*Canz.* 73, 50).

NIÑO AMOR

La figura del niño Amor comparece dos veces muy seguidas, primero al presentarnos Balbuena al matrimonio Gaiferos-Melisenda:

que el niño Amor, por las recientes bodas,
quiso a una gloria aventurarlas todas (*Ber.* I, 111)

Y en la estancia siguiente, donde su condición pueril le hace asustadizo:

es niño Amor, cualquier cosa le espanta (*Ber.* I, 112)

Pero nada hay, fuera de la condición pueril de Amor, que remita a la conocida pintura de Propertio:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus? (*Propertio* II, 12, 1-2)

Ni de la condición inocente con la que lo vestía Ovidio:

Et puer est et nudus Amor, sine sordibus annos
et nullas uestes, ut sita pertus, habet. (*Amores* I, 10, 15-16)

La condición enamoradiza de Tifeo, el rey de Creta, también se le achaca al amoroso niño:

Y entonces por templar de su hado el vuelo
daba en seguir la escuela de Cupido,
que es fuego el niño Amor y suele puesto
sobre la seca leña arder más presto. (*Ber.* XI, 78)

Pero donde algo hay de la relación que planteaba Propertio entre el amor y la pintura («puerum qui pinxit Amorem...?») es en estos versos de transición entre la historia de Morgante y el retorno a la de Orimandro y Bernardo:

Con él dejé a Orimandro en su ejercicio
pintando en su aflicción dulces dolores,
que este es de un triste el ordinario oficio
y el amor grande escuela de pintores. (*Ber.* XIII, 68)

EL EPITAFIO AMOROSO

Este epitafio es el que corona la tumba del amoroso Dedrán y su dama llorosa:

“a dos cuerpos dio Amor tierra tan breve,
séales él favorable y ella leve.” (*Ber.* XX, 193)

Sabido es que el epitafio es lugar frecuentado por los elegíacos, como en:

“Ardoris nostri magne poeta, iaces.” (*Propertio* I, 7, 24)

O este otro, también de Propertio:

qui nunc iacet horrida puluis,
unius hic quondam seruus amoris erat (*Propertio* II, 13, 34-35)

Y el epitafio de Cintia:

Hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra:
accessit ripae laus, Aniene, tuae. (*Propertio* IV, 85-86)

O éste otro, que fue el primero en aparecer en la elegía romana, y que es el que imagina Tibulo para sí mismo:

Hic iacet immiti consumptus morte Tibullus,
Messallamque terra dum sequiturque mari. (*Tibulo* I, 3, 55-56)

O, ya en Tibulo-Lígdamo:

“Lygdamus hic situs est: dolor huic et cura Neerae,
coniugis ereptae, causa perire fuit.” (*Tibulo* III, 2, 29-30)

O este otro, que sería el más cercano al que propone Balbuena por la inclusión de la clásica fórmula sepulcral *sit tibi terra levis*:

Et “bene” discedens dicet “placideque quiescas
terraque securae sit super ossa levis.” (*Tibulo* II, 4, 49-50)

Y otros dos epitafios de Ovidio (*Heroidas* II, 147-148 y *Amores* II, 6, 61-62) que no transcribimos por estar ya mucho más alejados, aún, del de Balbuena. Como vemos, a pesar de su presencia, poco ha heredado el *Bernardo* del epitafio elegíaco romano propiamente dicho.

AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Bernardo proporciona humilde sepultura que cobije para siempre a Dedrán y a su dama, quienes, por la magnitud de su admirable amor, habrían merecido una suntuosa tumba faraónica:

Y al pie del risco, al margen de la fuente,
en flores dieron pobre sepultura
a los que mereció su fuego ardiente
sombra piramidal de insigne altura.
Y de la altiva peña en lo eminente
puso el noble Bernardo esta escritura:
“a dos cuerpos dio amor tierra tan breve,
séales él favorable y ella leve” (*Ber.* XX, 193)

En este epitafio, que ya conocemos y que es de inequívoca tradición elegíaca, se destaca la comunión de los amantes más allá de la muerte, idea de cuño petrarquista que enlaza con las elegías de Propertio, aunque los separe el hecho de que lo que en Propertio era convicción en Balbuena se limita a la expresión de un deseo:

Traicit et fati litora magnus amor (*Propertio* I, 19)

Esta idea de la fuerza que posee el amor más allá de la muerte ya había aparecido en la narración de Arnaldo de Espurg al encontrarse el Engaño con el poderoso y ciego Amor:

Del Amor tuve fama que era ciego
y que atento volaba por el mundo.
aquí está mi remedio, dije luego,
y seré en adestrarle amor segundo.
Y si es, cual dicen, superior su fuego
a la muerte, no mal mi intento fundo,
que a su sombra ampararme he de manera
que el golpe que me espanta no me hiera. (*Ber.* XV, 119)

SERVITIVM AMORIS

Ya conocemos las palabras, que escuchábamos en boca de Florinda, en las que a la divinización del ser amado se unía ese “que vivir fuera yo de tu servicio” que parece querer acercarnos al tópico, en buena medida de génesis romana, del *servitium amoris* o esclavitud del amor:

vuelve los ojos, mira el sacrificio
que ahora a tu deidad hacer espero,
que vivir fuera yo de tu servicio
ni puedo ya ni, aunque pudiese, quiero. (*Ber.* IX, 15)

Un claro ejemplo de esclavitud de amor refiere el persa Orimandro, él mismo esclavo de amor por Angélica, cuando cuenta que a su vez el rey de Creta se sintió cautivo de la misma dama, cuando se la trajeron cautiva:

Y el rey, viendo la luz por quien yo vivo
de una cautiva se sintió cautivo (*Ber.* XIII, 83)

En otra ocasión, según cuenta a Orlando Arnaldo de Espurg, el Engaño, tras comprobar la fuerza del niño Amor, decide entrar a su servicio:

Y aunque desnudo, ciego y niño alado,
sacrificarme quise a su servicio,
que es al fin de importancia, bien mirado,
en casa de algún dios tener oficio. (*Ber.* XV, 125)

El motivo es bien conocido en la elegía romana, ya sea, como en el caso del Engaño, el servicio a una divinidad, como le ocurre a Tibulo con la diosa Venus:

At, mihi, parce, Venus: semper tibi dedita servit
mens mea: quid messes uris acerba tuas? (*Tibulo* I, 2, 99-100)

Pero se encuentra este servicio de Balbuena lejos de aquel servicio de esclavo romano que se regodeaba en comportar tristes cadenas:

Hic mihi seruitium uideo dominamque paratam:
iam mihi, libertas illa paterna, uale.
seruitium sed triste datur, tenorque catenis,
et numquam misero uincla remittit Amor. (*Tibulo* II, 4, 1-4)

AMOR EN LA VEJEZ

El Engaño cambia los dardos de Amor por los de la Muerte, de modo que Amor mata a los jóvenes y Muerte enamora a los viejos:

Y ya con la sutil traza seguro,
y el mundo en no advertido puesto,
con un tiro el Amor al reino oscuro
el mancebo enviaba más dispuesto
y de la seca Muerte el arco duro
del viejo, helado el carcomido gesto,
alegre en sangre ardiente remozaba
y trataba de amar y enamoraba. (*Ber.* XV, 128)

Versos en los que cabe observar la imagen tibuliana de la ruina de los jóvenes y la lascivia de los ancianos⁴⁶⁷:

Hic iuveni detraxit opes, hic dicere iussit
limen ad iratae verba pudenda senem (*Tibulo* II, 1, 73-74)

Aunque, en vivo contraste con Balbuena, en Tibulo la ruina juvenil sea económica y vana la lascivia senil.

FRIALDAD DE ANGÉLICA ANTE ORIMANDRO

El rey Orimandro se encuentra locamente enamorado de la bella Angélica⁴⁶⁸. Cuando Bernardo sube a bordo del galeón del rey persa encuentra a Orimandro contemplando embelesado al objeto de su amor:

Y, en contemplar su hermosura atento,
más que hombre estatua muerta parecía,
insaciable en hartar el pensamiento
del sabroso veneno que bebía.
Cuanto más bebe queda más sediento,
que es el amor mortal hidropesía
y el gusto que se veda en quien padece,
el que solo se estima y apetece. (*Ber.* IV, 96)

⁴⁶⁷ A estos versos precisamente se refería el profesor Joseph Fucilla cuando hablaba de la presencia de los *Emblemata* de Alciato en el *Bernardo* (v. introducción).

⁴⁶⁸ Van Horne (*op. cit.*, p. 52) da cuenta de la copiosa tradición caballeresca italiana de esta escena en la que Angélica es protagonista absoluta por la potencia que irradia su figura (*Innam.* I, II, 14; I, III, 77 ss.; *Fur.* I, 17; II, 12; XIX, 30 ss.).

Pero Angélica se muestra indiferente –y hasta fiera– ante los desvelos de su enamorado caballero:

Con blandos ruegos la sazón buscaba
de hallar menos altiva su aspereza,
mas ni ese ni otro medio aprovechaba,
que donde falta amor todo es dureza.
Cuando él a su desdén más se humillaba,
más ella hermozeaba su fiereza,
que es la mujer de suyo áspera roca
si amor de cerca o lejos no la toca. (*Ber.* IV, 99)

Bernardo, observando el frío tratamiento que le da Angélica a Orimandro, la considera bella y cruel a la par:

Bernardo la crueldad con la belleza
amasada juzgó en un mismo grado (*Ber.* IV, 176)

Elisabeth B. Davis habla de la aparición en este pasaje lírico del *Bernardo* de la inversión (que le resulta “curiosa” por estar invertidos los sexos en ambos textos) de la imagen ovidiana de la mujer hecha estatua⁴⁶⁹. Creemos que no le falta razón porque se trata del tan imitado por Balbuena Ovidio, y porque coinciden el fuego amoroso y la imagen de una estatua. Y también, como apunta la investigadora, porque la imagen de la estatua reaparece un poco después en Balbuena:

Dijo y, cual si de blanco mármol fuera,
quedó sin habla, sin color, sin vida. (*Ber.* IV, 109)

Pero nosotros no vemos elementos suficientes para aseverar que nuestro poeta quiera acercarse conscientemente a Ovidio.

La fría Angélica preserva algo de las características prototípicas de la mujer de la elegía romana, como la *saevitia*. Por ejemplo, en el duelo entre Bernardo y Orimandro en el libro IV Angélica observa fríamente y sin decidirse, lo que puede recordar a esta imagen de Ovidio:

uidi ego pro niuea pugnantes coniuge tauros;
spectatrix animos ipsa iuuenca dabat. (*Amores* II, 12, 25-26)

Ya hacia el final de la obra Orimandro muestra celos y sospechas al enterarse, por la relación de hechos que le ofrece Floridano, de los viajes y las andanzas de su amada imposible, Angélica:

Puédese presumir que tuvo nueva
de Angélica y que va en su seguimiento
o que algún superior furor le lleva
tras un desesperado fin violento.

⁴⁶⁹ En su citado artículo “¿Venus o Marte? Elementos líricos de *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena” (2004). Entendemos que la investigadora se refiere a la famosa estatua del pasaje de Pigmalión de *Metamorfosis* X, 243-297.

Así el noble español el gusto ceba
de los que en atención gozan su cuento,
aunque al rey el recelo y la sospecha
más las cadenas de su amor estrecha (*Ber.* XXII, 181)

TORPEZA EN EL AMOR

El astuto Garilo cuenta en los comienzos del libro VI su desgraciada historia de amor con la aldeana Gila. En los amoríos se mezclan sabores y sinsabores y supera Garilo no pocos obstáculos hasta reunirse con su amada en un ameno y fresco bosque. En esta estancia describe el amante su torpe proceder en el amor:

Eran mis inconstancias de manera
que nada me acertaba a dar concierto,
ni ser en el amor de blanda cera
ni al frío desdén mostrar el pecho abierto,
que el sabor y regalo que pudiera
resucitar sin fe un amante muerto,
en mí era enfados de tibieza seca,
que una desgracia hasta los gustos trueca. (*Ber.* VI, 12)

Palabras que acaso insinúen lo que nos confesaba Ovidio sobre su no hallada virilidad:

nostra tamen iacuere velut praemortua membra
turpiter hesterna languidiora rosa (*Amores* III, 7, 65-66)

Y esta torpeza provoca el desconcierto en medio del cual se va a desarrollar el amor de ambos jóvenes⁴⁷⁰:

Fue concierto sin orden desastrado
de amor y mocedad hecha de antojos,
tiempo más largo, día más pesado
ni el mundo tuvo ni le abrió en mis ojos (*Ber.* VI, 18)

AMBIGUA INSINUACIÓN

En el libro VII el moro Ferraguto queda fascinado por la belleza de la doncella a la que encuentra en un bosque, sola en una lujosa tienda. Es Arleta, a quien el poeta ya ha descrito pormenorizadamente. Entreteniéndolo con ambiguas incitaciones eróticas, la dama juega con su ansioso caballero hasta que lo tiene atrapado:

Ella ni le acaricia ni desecha
ni contenta se muestra ni enfadada,
que todo a veces en donaire lo echa
y a veces todo al parecer le agrada.
Va haciendo la cadena más estrecha
y el moro, ya con alma enamorada,

⁴⁷⁰ Un personaje muy secundario de la obra, el pirata Arcandoro, se muestra también torpe en su vano intento de acercamiento a Arcángelica, aunque aquí de muy distinta manera: «Vio a la princesa, hallóse enamorado / y en torpe modo y con grosero estilo / ...» (*Ber.* XIV, 69).

del todo se le rinde y aficiona
y por ojos y boca lo pregona. (*Ber.* VII, 129)

Donde parece hacer caso de los consejos que daba Ovidio a las mujeres, que, aunque en su caso se trataba de cartas, son genéricamente aplicables a la seducción femenina:

mora semper amantes
incitat, exiguum si modo tempus habet.
Sed neque te facilem iuveni promitte roganti,
nec tamen e duro quod petit ille nega.
Fac timeat speretque simul, quotiensque remittes,
spesque magis veniat certa minorque metus. (*Ars* III, 473-478)

Y así crece el ardor que nace en Ferraguto de la contemplación de la dama que se le insinúa:

Crece los fuegos y él, que arderse siente
en el de amor, no cabe de lozano,
adorando entre sí el primer trabajo
que a tan dichoso punto y fin le trajo. (*Ber.* VII, 129)

FLORINDA Y ARGILDOS COMO HERO Y LEANDRO

Es acentuada la querencia de Balbuena hacia los amantes famosos de la Antigüedad. Buen ejemplo de ello es el pasaje del encuentro nocturno entre los escondidos enamorados Florinda y Argildos y la comparación que saca el poeta de Hero y Leandro:

Dijo, y la voz del nadador de Abido
nunca en las rocas y peñascos huecos
de la torre de Sexto entre el ruido
de sus olas formó más dulces ecos
ni fue en mayor deleite recibido
sobre sus playas y arenales secos,
que un día abrieron puerta a su ventura
y otro a sus huesos, fama y sepultura. (*Ber.* VIII, 136)

Y es que la historia de los amores de Florinda y Argildos ya nos la había presentado el poeta con algunas de las características que acompañaban a los jóvenes de Sesto y Ábido, como el elemento acuático. Florinda espera la llegada de su amado cerca de un río, pero son las olas marinas las que van por su cabeza:

Metida en un profundo pensamiento
con el recelo y gusto parecía
que entre las olas de pesar y de contento
el cuidado en el alma iba y venía,
ya el rostro entristecido y soñoliento,
ya con nuevo alborozo y alegría,
que a quien con atención lo considera,
cuanto hay dentro en el alma sale fuera. (*Ber.* VIII, 114)

Como mar y preocupación venían de la mano en la elegía ovidiana:

sollicitum raucis ut mare feruet aquis (*Heroida* XVIII, 26)

Se trata de un amor oculto, aunque en este caso ambos amantes deseaban sacarlo a la luz:

Desearon enlazar su honrado gusto
en nudo santo y en contrato honesto,
volviendo el ciego antojo estado justo
y el apetito libre en regla puesto. (*Ber.* VIII, 126)

Argildos se queda un rato escuchando el canto de Florinda antes de acercarse a ella y saludarla de esta guisa:

Salve el cielo tal gracia y hermosura,
y esta próspera entrada me conceda
por el premio mayor de mi ventura,
que ya gozarla sin recelos pueda,
que, si este alegre agüero no asegura
mi gloria de una vez, ya no me queda
basa en que estribe y ponga mi esperanza
ni en tormenta soplo de bonanza. (*Ber.* VIII, 135)

Como Argildos pide al cielo que salve a Florinda, también Leandro creía a Hero digna del cielo:

Digna quidem caelo (*Her.* XVIII, 169)

Florinda acaricia a Argildos y los castos amantes de Balbuena hablan de sus cosas y de sus preocupaciones:

Que el noble godo y venturoso amante
fue de su tierna dama acariciado,
en dulce afecto y ánimo constante
y corazón sin tasa enamorado.
Al fin después que en relación bastante
de sus cosas contaron el estado,
la alegría de verle y la impaciencia
de las sospechas y del mal de ausencia,

el bien, el mal, las penas, los contentos,
los varios altibajos de la vida,
hasta de los soñados pensamientos,
si alguna tienen la razón fingida,
dejando en dulces pláticas y cuentos
de la noche gran parte consumida,
y a la siguiente remitido el modo
de hacerse de una vez dueños de todo. (*Ber.* VIII, 137-138)

Versos en los que encontramos más elementos de la tragedia del Helesponto, como la caricia de Hero, lo onírico, presente en el sueño de Hero del delfín muerto, y la noche casi consumida, presentes en las dos *Heroidas* (XVIII y XIX) que dedicó Ovidio al mito.

BERNARDO Y ARCANGÉLICA SE CONTEMPLAN

Estas palabras pronunciadas por Bernardo del Carpio, en forma de epigrama inserto en la escena marítima de la tormenta –potente y de enorme fuerza plástica– que envuelve el platónico enamoramiento de Bernardo y Arcangélica, constituyen uno de los mejores y más bellos ejemplos de la presencia del elemento amoroso en la obra de Balbuena.

“Contra la fuerza –dijo– poderosa
de Amor, si es enemigo verdadero,
poca defensa son armas de acero”. (*Ber.* XIII, 158)

El encuentro entre el héroe y la hija de Angélica es una escena plagada de elementos eróticos y galantes. Entre el doble estruendo de la batalla naval que libra y la tormenta que preside la escena, Bernardo, que se encuentra en la cubierta del barco, se quita el yelmo y Arcangélica, la brava doncella guerrera a quien ha rescatado el héroe, lo contempla extasiada. El efecto hace que sus ojos, mostrando por primera vez la vergüenza de la doncella, caigan en dirección a tierra⁴⁷¹:

Los blandos ojos con que Amor cautiva
el virginal temor puso en el suelo,
el rostro de color de grana viva,
cual con celajes de oro el claro cielo.
Tan bella, entre turbada y pensativa,
que arder hiciera un corazón de yelo,
dando en la gravedad de su semblante
nuevo asalto a los ojos de su amante. (*Ber.* XIII, 161)

Puede recordar este rubor, unido al calor del corazón, al de la Medea ovidiana al contemplar a Jasón, cuando sus mejillas enrojecen:

Erubuere genae, totoque recanduit ore. (*Met.* VII, 78)

Se trata de nuevo de la fuerza de la mirada. Y el efecto no es de menor intensidad en Bernardo, ya que ambos jóvenes se gozan, mientras brama el mar en derredor, en la mutua contemplación atrapados como pajarillos en una jaula⁴⁷² y experimentando los ineludibles efectos del fuego amoroso:

Y el leonés con su vista deleitosa
no tiene el alma con menor herida,
que a cada encuentro de ojos por su palma
el corazón le ofrece y rinde el alma. (*Ber.* XIII, 164)

⁴⁷¹ Cf. el comienzo del soneto de Petrarca: «Quando Amor i belli occhi a terra inchina / e i vaghi spirti in un sospiro accoglie / co le sue mani, et poi in voce gli scioglie, / chiara, soave, angelica, divina, / sento far del mio cor dolce rapina» (*Canz.* 167).

⁴⁷² Joseph Fucilla nota que el pasaje del pajarillo encerrado en la jaula de *Ber.* XIII, 163 («cual simple pajarillo que en la fuente...») está inspirado en Ariosto («come l'incauto augel che si ritrova...» de *Fur.* XXIII, 105). V. Fucilla, “Glosses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena”, p. 20.

Ovidio proponía al objeto de su amor que, ajenos ambos a la carrera de carros que se desarrolla en la pista del circo, se concentraran en la mutua contemplación de la belleza:

spectemus uterque
quod iuuat, atque oculos pascat uterque suos. (*Amores* III, 2, 5-6)

Sin embargo creemos que, muy por encima de los ecos de la poesía elegíaca latina, laten en estos versos la fuerza de la contemplación petrarquista neoplatónica de la amada y la imagen de la vida amorosa como una peligrosa travesía por mar. El libro XIII se cerrará, como sabemos, con el naufragio y con la imagen de Bernardo y la doncella Olfa aferrados a un madero⁴⁷³.

AMORES DE MARTE Y ANGÉLICA

El dios Marte ha caído en el amor, que es cosa sutil y alejada de riquezas. Por efecto que provoca esa ceguera consustancial al amor, prefiere acercarse a una mortal antes que a una divinidad:

Dióle en el alma ociosa con destreza,
que es el amor sutil en demasía.
Ya el tesoro de Venus es pobreza,
el sol tinieblas y la noche el día.
Trueca inmortal por la mortal belleza
y a una diosa una dama prefería,
pero no hay que admirarse de estos juegos,
que en casa del Amor todos son ciegos. (*Ber.* XIV, 91)

Marte entonces cuelga los bélicos instrumentos y, convertido en tierno amante, el antes soldado parece asimilarse a las palabras de Tibulo cuando, al final de su primera elegía, se despedía de la *militia*:

hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,
ite procul (*Tibulo* I, 1, 75-76)

Marte cambia las armas por las alas:

⁴⁷³ Cf. estos versos del *canzoniere* de Petrarca, donde están presentes el elemento marino peligroso y el pequeño madero al que aferrarse:

Chi è fermato di menar sua vita
su per l'onde fallaci et per gli scogli
scevro da morte con un piciol legno,
non pò molto lontan esser dal fine:
però sarrebbe da ritrarsi in porto
mentre al governo ancor crede la vela.
L'aura soave a cui governo et vela
commissi entrando a l'amorosa vita
et sperando venire a miglior porto,
poi mi condusse in piú di mille scogli;
et le cagion' del mio doglioso fine
non pur d'intorno avea, ma dentro al legno. (*Canz.* 80)

Las duras armas de bruñido acero
en el templo de Amor deja colgadas
y, tierno amante de soldado fiero,
a su entenado pide alas prestadas,
que, aunque es un pensamiento, en ser ligero
antojos nuevos son glorias pesadas,
que, aunque en sus hombros ícaros los lleven,
parece en el volar que no se mueven. (*Ber.* XIV, 92)

Observa Marte a Angélica desde lo alto y ya ha caído en las redes de Amor:

¡Hermosa cazadora de Cupido,
ya un dios entre tus redes ha caído! (*Ber.* XIV, 128)

Queda Marte muy confundido por los efectos de la contemplación de su dama. Automáticamente los celos –en la epidermis de la elegía– hacen acto de presencia:

Quedó Marte confuso y su cuidado,
entre esperanza y miedo divertido,
de tanta hermosura deslumbrado
y de su misma pretensión corrido.
El día sereno, el viento sosegado,
de una templada nube el sol vestido,
dicen que el dios de celos lo hacía
porque no viese Apolo lo que él vía. (*Ber.* XIV, 133)

Momento en que el dios se transforma en el esposo de Angélica, Medoro, para, cual Júpiter mudado en Anfitrión, quedar a solas con la reina china⁴⁷⁴.

FOEDVS AMORIS

Ya conocemos cómo reacciona la princesa Crisalba al sentir que Bernardo, al que ama, parte de Acaya. Lo sabemos gracias a la recreación virgiliana –también ovidiana– que de la historia de Dido hace Balbuena. Sufre Crisalba en su cuerpo los efectos del amor perdido, y ello sucede nada más conocer la idea de la partida que anida en la cabeza de Bernardo, a quien tanto había tratado de agradecer:

Sintió Crisalba el pensamiento nuevo
de su querido huésped, en quien puso
Amor su gusto y la Fortuna el cebo
de las lisonjas que a su honor compuso.
Pierde el color, marchítase el renuevo
que en su deseo florecía confuso
y queda entre recelos sin sosiego,
ya confiando y desconfiando luego. (*Ber.* XVIII, 49)

⁴⁷⁴ La referencia a Júpiter, planeando ahora sobre Ganimedes, quedaba poco antes anunciada cuando se comparaba a Marte con un águila oteando en derredor buscando sorprender a su presa: «cual águila real que de lo alto / la deseada caza considera, / con gozo, con temor, con sobresalto, / revuela, sube, baja, vuelve, espera / y, codiciosa de acertar el salto, / cercando va la descuidada fiera / aguardando sazón y coyuntura / de más descuido y parte más segura, / tal el soberbio Marte iba volando» (*Ber.* XIV, 138-139).

Sus quejas por la inminente pérdida son hondamente sentidas, habida cuenta de que Crisalba siente que se desvanecen en un instante las que creyó fundadas esperanzas en el amor del héroe:

¿Qué se hizo aquel gran bien que amanecía
con la luz de tu fama en tu memoria,
que, aunque contaba menos que yo vía,
no era menor que mis deseos su gloria?
¿Cómo, señor, tan presto de la mía
huérfana quedaré en queja notoria
de la alegre esperanza que me diste
cuando, venciendo, tuya me hiciste? (*Ber.* XVIII, 52)

Puede que la mutua lealtad exista tan solo en la imaginación y en los deseos de Crisalba, pero ¿no es acaso una suerte de tácito *foedus amoris* aquello a lo que invoca la patricia? Pero será en vano, porque el pacto lo rompe Bernardo al partir, provocando, consecuentemente y como es propio de la elegía, la ira de la desechada y los deseos de ruina para el fugitivo. Crisalba entonces desea que el barco de Bernardo se estrelle⁴⁷⁵:

Que ese mar, como tú, inconstante y vario,
trono de la Fortuna sin asiento,
si ahora afable, como a mí contrario
paso te ofrece y favorable viento,
yo espero que, volviendo a su ordinario,
tu barco arroje con furor violento
sobre algún pardo risco en que fenezca
y que en lo duro y cruel se te parezca. (*Ber.* XVIII, 65)

Como Tibulo deseaba el mal para su inconstante Márato:

Iam mihi persolvit poenas, pulvisque decorem
detrahet et ventis horrida facta coma,
uretur facies, urentur sole capilli,
deteret invalidos et via longa pedes. (*Tibulo* I, 9, 13-16)

Pero lo mejor para Crisalba es acabar cuanto antes, pues podría alargar eternamente el sufrimiento oponiendo sus razones a las que ella cree sinrazones del leonés para decidirse a marchar de su lado:

No quiero cansar más, da la sentencia
que ya en tus ojos se conoce clara.
Que si entendiera que esta triste ausencia
hasta acabar de oírme se alargara,
por no verme apartar de tu presencia
eternamente sin cesar hablara,
quedando así, en las causas que me pones,
igual tu sinrazón que mis razones. (*Ber.* XVIII, 56)

⁴⁷⁵ Lo hemos comprobado ya en el primero de los capítulos dedicados a Virgilio, cuando la Crisalba de Balbuena se inspiraba en la Dido furiosa de *Eneida* IV.

Invertidos los papeles, la figura de Crisalba es aquí la del amante elegíaco furioso por el despecho y el abandono.

AMORES DE DEDRÁN Y LA DAMA LLOROSA

La descripción de la efímera felicidad de Dedrán y su mujer –dura apenas dos días– constituye uno de los mejores ejemplos de las altas cotas de belleza poética que era capaz de alcanzar Bernardo de Balbuena. La escena se presenta ambientada en una amable naturaleza («ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros», diríamos con Tibulo⁴⁷⁶) con un toque cinegético que enmarca vigorosamente la tragedia de la muerte del joven amante:

Dos veces ya los argentados cuernos
con tibio oro bañó la blanca luna
y tantas de la Estigia humos eternos
la hicieron esconder sin lumbre alguna
después que en mirtos y crisales tiernos,
huyendo los rigores de Fortuna,
la vida que hoy en lágrimas se acaba
en sabrosa quietud de amor pasaba.

O en diestras flechas los ligeros gamos
volviendo alegre presa a nuestro gusto
o con fingido silbo en los reclamos
contrahaciendo un dulce engaño al justo,
o ya aliviando los pesados ramos
del dulce fruto o con tratar robusto
blanco venablo ardiente al bosque umbroso
tendiendo al suelo el jabalí cerdoso;

o en dulces lazos ¡ay de mí! ceñida,
por premio a mil trabajos, la garganta
del malogrado esposo que, sin vida,
los ojos que antes dio regalo espanta. (*Ber.* XX, 188-190)

El lamento de la dama deja escapar su alma entera al ver sin vida a su amor:

“¡Ay cielos! ¿que es posible que ya al mundo
no vive?” Y, sin poder pasar delante,
el alma llena de un dolor profundo,
a dejarla de él libre fue bastante
y el pecho, que en amar fue sin segundo,
sobre el cuerpo cayó del muerto amante.
Siendo de él vive el último suspiro,
puerta del alma y de la muerte el tiro. (*Ber.* XX, 191)

Felicísimos versos los de este pasaje en el que desarrollan su breve amor Dedrán y su dama en un ambiente campestre –*topos* clásico frecuente en la elegía– de reconocibles

⁴⁷⁶ Tibulo II, 3, 3.

esencias tibulianas, y en los que se aúnan amor y muerte de manera inequívocamente elegíaca⁴⁷⁷.

FERRAGUTO CORTEJA A ANGÉLICA

El inquieto Ferraguto corteja de manera alocada a Angélica pero ella le recuerda que a su lado floreció una multitud de caballeros, todos ellos amorosos pretendientes:

Contóle tanto al fin que, en brío lozano,
aire le dio de sus pasados gustos
y el tiempo alegre que por Francia en vano
brazos la celebraron tan robustos.
Vio pasada la flor de aquel verano,
acabados sus gustos y disgustos,
y otros que dieron ya con sus proezas
asombro al mundo y fama a sus bellezas. (*Ber.* XXII, 111)

Hecho que, en su ineludible envoltorio caballeresco, acerca a la bella noble de oriente, *mutatis mutandis*, a las promiscuas amantes de la elegía romana. Angélica enumera, para disgusto del atribulado Ferraguto, a sus campeones, entre los que se encuentra el mismísimo Roldán:

Muerto el leal Sacripante, el rey Gradaso,
el soberbio Agricán, el fiel Rugero
y del hijo de Amón el fuego escaso
en quien principio dio su amor primero
y el que en el rojo oriente y pardo ocase
su amparo fue y galán más verdadero,
el príncipe de Anglante ya en su acuerdo
de loco vuelto, como de antes cuerdo. (*Ber.* XXII, 112)

Pero debemos notar que, si el mundo clásico elegíaco gusta de contraponer el culto al amor con el ser un hombre de acción y movimiento, Ferraguto es un ejemplo de todo lo contrario. Su vida es acción continua y sin descanso. El personaje presenta, probablemente mejor que ningún otro de la obra, el amor de esencia caballeresca aunque con ciertos ecos y rasgos –pocos– de la vieja elegía romana.

LA ALEGORÍA DEL AMOR

La larga alegoría sobre el triunfo del amor, que refiere Galirtos en el libro X, recoge algunas ideas semejantes a las que presentaba Ovidio en *Amores* I, 3, donde el poeta aseguraba a su amada que sus nombres quedarían unidos para siempre:

iunctaque semper erunt nomina nostra tuis (*Amores* I, 3, 26)

⁴⁷⁷ Estos versos plantean, sutil y discretamente, un *carpe diem* de esencia fundamentalmente garcilasiana que contiene, por más señas, un eco del verso “del dulce fruto antes que el tiempo airado” del soneto 23 del toledano.

Y hasta aquí escenas de amor en el *Bernardo*. Pero, como es sabido, la elegía antigua es un cofre que contiene variada temática, no necesariamente limitada al fruto de Eros. Asuntos de índole literaria, la muerte –elegíaca en origen y casi por definición–, la profecía, la ira o la alabanza caben en un género monomorfo pero politemático. Y algunos de esos temas acaso fecundaron también al *Bernardo*.

INMORTALIDAD DEL POETA Y DE SU CANTO

Estos –ya conocidos– versos expresan el no humilde deseo de Balbuena de ser el Virgilio español y de superar al vate de Mantua, como también a Homero, en la consideración de los amantes de las artes:

¡Oh venturosa España si tuvieras
de tus Eneas un Marón segundo
o a tus nuevos Aquiles un Homero,
cuán poca envidia hubieran del primero! (*Ber.* XVI, 72)

Palabras que nos evocan la idea que, ejemplificada en el caso de Troya, nos transmite Propertio en:

Nam quis equo pulsas abiegnō nosceret arces,
fluminaque Haemonio comminus isse uiro,
Idaeum Simoenta Iouis cum prole Scamandro,
Hectora per campos ter maculasse rotas?
Deiphobumque Helenumque et Polydamanta et in armis
qualemcumque Parim uix sua nosset humus.
Exiguo sermone fores nunc, Ilion, et tu
Troia bis Oetaei numine capta dei.
Nec non ille tui casus memorator Homerus
posteritate suum crescere sensit opus. (*Propertio* III, 1, 25-34)

Y es que Bernardo del Carpio será famoso gracias a los versos del poeta, su tocayo Bernardo de Balbuena. Y así se lo predice al héroe el propio dios Apolo cuando se le aparece en su ascensión al monte Parnaso:

Entonces volverá florido al mundo
tu nombre con el suyo renovado,
de los senos sacando del profundo
lo que de ti allí tiene escrito el Hado.
Tú serás el primero, él el segundo,
ambos de un mismo nombre y un cuidado,
tú en hacer con tu espada maravillas
y él con su humilde pluma es escribillas. (*Ber.* XVII, 89)

Ya Tibulo nos advertía de que la vida estará reservada a aquellos a quienes canten las Musas:

Quem referunt Musae, uiuet, dum robora tellus,
dum caelum stellas, dum uehet amnis aquas. (*Tibulo* I, 4, 65-66)

El mago Tlascalán, en sus predicciones desde la montaña mexicana, también anuncia la fama de aquel que, arropado por la benignidad del clima de Tlascala, escribirá la historia de Bernardo del Carpio y estará destinado tanto al báculo como a la gloria:

Aquí también, si el arco de la esfera
incierto luz no llueve a mi memoria,
el sacro pastoral báculo espera
al que yo autor espero de esta historia.
Allí en sombras de eterna primavera,
mientras tu fama al mundo hace notoria,
en esperanzas de mayores bienes
preciosa mitra ceñirá sus sienas. (*Ber. XIX, 84*)

Y es que el ansia de gloria literaria es perseguida obsesivamente por Balbuena, personaje ambicioso en sus aspiraciones artísticas y religiosas. Como volvemos a sentir con fuerza cuando afirma con rotundidad:

Que el águila, que es reina de las aves,
será mi fama de los tiempos reina,
que, con vuelo inmortal y acentos graves,
de aquí donde la oscura noche reina
hasta donde entre músicas suaves
el alba de oro sus cabellos peina,
mis papeles, mis versos, mis razones,
volará de naciones en naciones. (*Ber. XX, 9*)

También Propercio afirmaba que la hermosura de Cintia alcanzaría la fama por sus versos:

ista meis fiet notissima forma libellis (*Propercio II, 25, 3*)

Y también en:

Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet. (*Propercio II, 34, 93-94*)

Y en:

quo me Fama leuat terra sublimis, et a me
nata coronatis Musa triumphat equis,
et mecum in curru parui uectantur Amores,
scriptorumque meas turba secuta rotas. (*Propercio III, 1, 8-11*)

O en la advocación:

miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro,
turba puellarum si mea uerba colit? (*Propercio III, 2, 10*)

Versos en que parece inspirarse Balbuena cuando exhorta así al comienzo de su obra no ligera en la que, valiéndose de una *recusatio*, evoca por exclusión a Apolo y a Baco, precisamente las dos divinidades invocadas por Propercio:

Esténse Apolo y Baco en sus altares,
éste dando furor y aquel respuestas (*Ber.* I, 4)

Como hacía Propercio en su anterior elegía, cuando, también en *recusatio*, se alejaba de la musa áspera de la guerra:

Mollia, Pegasides, date uestro certa poetae:
non faciet capiti dura corona meo. (*Propercio* III, 1, 19-20)

Y en el nuevo aviso a Cintia, afortunada porque su belleza es resaltada en los versos del poeta:

Fortunata, meo si qua es celebrata libello! (*Propercio* III, 2, 17)

Su deseo de anteponerse a otros poetas se asemeja al que exhibe Propercio, que bien pudo constituirse en ejemplo para el no modesto *desideratum* balbueniano del “tú serás el primero, él el segundo”:

Tunc ego Romanis praeferar ingeniis (*Propercio* I, 7, 22)

También en las elegías de Ovidio, que se atribuye el poder de conceder eterna fama a la muchacha a quien cante en sus versos:

Est quoque carminibus meritas celebrare puellas
dos mea; quam uolui nota fit arte mea.
scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum;
carmina quam tribuent fama perennis erit. (*Amores* I, 10, 59-62).

Finalmente, el ansia de inmortalidad ganado con el noble arte de la poesía la plasma, con la mayor rotundidad posible, otra vez Ovidio en:

mihi Fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar. (*Amores* I, 15, 7-8)

Quien comienza su no escueta lista de poetas inmortales por el épico Homero:

uiuet Maeonides Tenedos dum stabit et Ide,
dum rapidas Simois in mare uoluet aquas (*Amores* I, 15, 9-10)

LA OBRA LITERARIA COMO BARCO

Balbuena, en uno de los libros iniciales, compara su labor literaria con la de un barco de pequeña envergadura:

tal mi pequeño esquife va rompiendo
el peligroso golfo en que me hallo (*Ber.* IV, 64)

También lo hace al final de la obra:

gracias al cielo, gracias, que ha traído
por los peligros que este golfo encierra
mi frágil leño al puerto conocido,
donde al cumplir el voto en sus extremos
al sacro templo cuelgue vela y remos. (*Ber.* XXIV, 1)

La imagen de la obra literaria como barco es recurrente en Propertio:

Alter remus aquas alter tibi radat harenas (*Propertio* III, 3, 23)

Y cuando le espeta a Mecenas:

quid me scribendi tam uastum mittis in aequor?
Non sunt apta meae grandia vela rati (*Propertio* III, 9, 2-3)

Y, en la misma elegía:

non ego velifera tumidum mare findo carina:
tota sub exiguo flumine nostra morast. (*Propertio* III, 9, 35-36)

En medio de su singladura el poeta invoca la ayuda del rey Felipe II, a quien desea como su propio Apolo:

Oye mi voz y atiende a sus razones:
serás mi Apolo y en la lira suya
pondrá mi canto y la grandeza tuya. (*Ber.* IV, 65)

Lo que concuerda con la advocación de ayuda que hace Propertio al político Mecenas:

Mollis tu coeptae fautor cape lora iuuentae,
dexteraque immissis da mihi signa rotis.
Hoc mihi, Maecenas, laudis concedis, et a te est
quod ferar in partis ipse fuisse tuas. (*Propertio* III, IX, 57-60)

APOLO PROFÉTICO

La aparición de Apolo guiando a Bernardo del Carpio hasta lo alto del monte Parnaso puede recordar de lejos a la elegía tibuliana del sueño de Lígdamo (*Corpus Tibullianum* III, 4) en la que el dios cintio se aparece en sueños al autor con profético discurso. Sin embargo el contenido de los vaticinios, histórico en su mayor parte en Balbuena, amoroso en los versos latinos, en principio parecería que poco pudiera ayudar al acercamiento entre ambos.

Pero la cosa cambia si lo enlazamos con otra elegía de Tibulo, la quinta del segundo libro, en la que es la Sibila la que canta, inspirada por Apolo, las futuras historias de Roma. Porque Bernardo contempla, grabadas en el templo de Temis al que ha accedido guiado por Apolo, las representaciones de las futuras glorias de España (“altivos hechos del valor de España”). La referencia al laurel de Apolo queda incluida en la profecía literaria que el propio dios oracular canta a Bernardo del Carpio acerca del feliz nacimiento, ocho siglos más tarde, del vate Bernardo de Balbuena:

Digo que cuando el orbe goce de esta
séptima conjunción las maravillas
y España en su primer grandeza puesta
de un silla real haga sus sillas,
de un ramo de laurel de esta floresta
en una nacerá de dos Castillas,
a vueltas de otros cisnes, una pluma
que a tus hechos dará compendio y suma. (*Ber.* XVII, 88)

Profecía que contiene el elemento de dicha elegía tibuliana en la que se asocia el sacro laurel, que será ritualmente quemado, con la predicción de un año feliz⁴⁷⁸:

et succensa sacris crepitet bene laurea flammis
omine quo felix et satur annus erit. (Tibulo II, 5, 81-82)

Por otro lado, ese desdoblamiento o reparto en dos sexos de la figura oracular que encontramos en la elegía de Tibulo –en Apolo y Sibila– es, salvada la diferencia del personaje femenino, el mismo que plantea Balbuena –en Apolo y Temis–.

GUNDÉMARO NO HABÍA MUERTO

Arlaja, al ver salir de una cueva a su amado Gundémaro, a quien creía muerto, piensa que se trata de una figura que la está invocando desde el Averno, así que se dispone a seguirlo hasta el reino de la muerte:

La mora, que le vio, del lago Averno
a llamarla creyó que se volvía
y, con intrépida alma y amor tierno:
“ya voy, mi bien, ya voy tras ti, decía,
sólo el no verte tengo por infierno,
que este cielo será en tu compañía
y el muerto corazón en solo verte
vida tendrá en los reinos de la muerte”. (*Ber.* XXII, 147)

La escena evoca el reino de los muertos y, en él, sin nombrarlas, las dolientes figuras infernales de Orfeo y Eurídice. Pero tampoco las nombraba directamente Propertio cuando el poeta aseguraba que el amor era capaz de vencer al destino y a la propia muerte en:

Illic Phylacides iucundae coniugis heros
non potuit caecis immemor esse locis,
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
Thessalus antiquam uenerat umbra domum.
illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
traicit et fati litora magnus amor (*Propertio* I, 19, 7-12)

⁴⁷⁸ Incluye precisamente Balbuena la referencia y transcripción de estos versos en la *Carta al arcediano* (p. 43 de la edición de Van Horne). Sin embargo yerra en la numeración pues se trata del poema 5, no del 6. Van Horne nota el yerro.

Los ecos de Propercio podrían tocar también a la aparición de Cintia, ya fallecida, en el libro IV de las elegías:

‘Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo,
mecum eris et mixtis ossibus ossa teram.’
haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos. (*Propercio* IV, 7, 93-96)

LA FURIA DE MORGANTE

En el capítulo dedicado a Homero tratábamos de acercar la figura del gigante Morgante a la de Ayante Telamonio para completar la elección de ascendente que Balbuena presentaba como de Diomedes. También en ese mismo capítulo –y en el que se trata la huella de Estacio– comprobábamos la ascendencia estaciana de Morgante por medio del héroe Capaneo. Pues bien, también el Ovidio elegíaco nos proporciona unos versos en los que de nuevo la figura de Ayante iba precedida de la alusión a su ataque a los dioses. El poeta refiere y lamenta su propia cólera para con su amada, que le impulsó a ponerle las manos encima. Hasta a los propios dioses se habría enfrentado en su furor:

Tunc ego vel caros potui violare parentes
saeva vel in sanctos verbera ferre deos (*Amores* I, 7, 5-6)

E inmediatamente después Ovidio se acuerda de Ayante:

Quid? Non et clipei dominus septemplex Ajax
strauit deprensos lata per arua greges? (*Amores* I, 7, 7-8)

Más tarde, eso sí, pero Ovidio se acuerda también de la furia de Diomedes:

pessima Tydides scelerum monumenta reliquit.
ille deam primus percudit (*Amores* I, 7 31-32)

EL PANEGÍRICO DEL CONDE DE LEMOS

Como sabemos, el *Bernardo* está dedicado a esa figura capital para las letras hispanas del siglo XVII que es el mecenas y político don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. El pasaje en que Balbuena le rinde homenaje se encuentra enmarcado, dentro del libro XXI, en la serie de profecías sobre España y su grandeza que una joven permite contemplar a Bernardo en un espejo del castillo del Carpio.

Como era de esperar, se trata de un elogio cargado de referencias clásicas, como la del mítico Atlante:

Oh heroico pecho en cuyo real semblante
no un mundo mas un cielo resplandece,
con más glorias que estrellas carga Atlante,
cuando a su vista el sol desaparece (*Ber.* XXI, 83)

La casa de don Pedro será una nueva Atenas y su persona un nuevo Augusto en la protección de las buenas letras:

¿Quién como tú a los mundos donde sueñas
saldrá príncipe y sabio todo junto
cuando tu real palacio ser de Atenas
podrá en graves filósofos trasunto,
dándole tú, cual nuevo Augusto, llenas
de honra las letras y al difícil punto
de la virtud, con tus heroicos pasos,
subida fácil y caminos rasos? (*Ber.* XXI, 84)

La equiparación del destinatario de la obra y el príncipe de Roma nunca es casual sino que traza una vez más la senda del virgilianismo balbueniano. Como hemos visto al principio del primer capítulo dedicado a Virgilio, ya en la dedicatoria previa a la obra el autor llamó “Mecenas” a don Pedro: ahora, al emprender las *laudes* del noble español, sitas hacia el final de la obra, completa el autor la referencia comparando a su benefactor con el príncipe Augusto.

En la estancia siguiente, como en un *crescendo*, la comparación se eleva hasta el Olimpo de Marte y Minerva:

Ya veo colgar de tu ánimo prudente
del occidental orbe el noble peso
y, en tu grave modestia, y sangre ardiente,
de Marte el brío y de Minerva el seso (*Ber.* XXI, 85)

Al un lado de don Pedro, el joven duque de Taurisano⁴⁷⁹, que arranca a Balbuena el pensamiento de cantar sus glorias con una pluma que supere a la de Homero:

¡Oh a la tusca nación gloria española!
¡Quién pudiera el preñado pensamiento
de tus grandezas darle al mundo entero
con la pluma en que vences la de Homero! (*Ber.* XXI, 88)

Al otro lado el conde de Gelves⁴⁸⁰, un bello Narciso español:

El otro que ya allí, en jinete ardiente,
un español Narciso representa,
gallardo, brioso, galán, sabio y prudente⁴⁸¹,
que ánimo y brío a quien le mira alienta,
del rico Gelves es conde valiente (*Ber.* XXI, 89)

Las similitudes con Augusto son claras. La figura de un príncipe rodeado por sus dos sobrinos, no deja lugar a dudas. Y, muy cerca, la esposa de don Pedro, hija del duque de Lerma, que será una nueva Minerva⁴⁸²:

⁴⁷⁹ Francisco, sobrino de don Pedro. Cuando su padre Francisco, hermano de don Pedro, VIII conde de Lemos y destinatario final de la obra, se retiró a un convento, se convirtió en el IX conde de Lemos.

⁴⁸⁰ Fernando, el otro sobrino del VII conde de Lemos, hijo menor de Francisco.

⁴⁸¹ Al poeta se le desliza aquí un verso dodecasílabo. Nadie corrige la edición príncipe y Martín Zulaica lo señala como lugar confuso.

Será sabia Minerva del ocaso
del real palacio el peso que más pesa (*Ber.* XXI, 91)

Será su prudencia como un nuevo Atlante (visto como sostén) para la gente del Nuevo Mundo:

y su grave prudencia firme Atlante
será de una encubierta y nueva gente
que allá en la otra región del mundo mora
y en su esperanza alegra desde ahora. (*Ber.* XXI, 94)

Y entrando ya en lo que más interesa en nuestro paseo por la tradición clásica, este panegírico del conde bien puede contener algunas semejanzas con el panegírico del patricio romano Mesala inserto en el *Corpus Tibullianum*. Fue lugar común en la elegía elogiar al patrono. Tibulo lo hacía ya en I, 7, cuando el natalicio del poderoso Mesala servía de excusa para lanzar su encomio. Más tarde lo retomaba en su panegírico, que contiene, para empezar, el tópico del *genus*, con la alusión a las nobles familias antepasadas de los elogiados. Son significativas las menciones de dos personajes homéricos, Ulises y Néstor. Primero para ilustrar al abuelo de don Pedro, hijo de don Fernán Ruiz:

de quien saldrá el que en Nápoles dé prueba
de la prudencia con que a Néstor pasa
y a Ulises deja atrás en su gobierno
y al fiel Acates en piadoso y tierno. (*Ber.* XXI, 81)

Menciones de Néstor y Ulises que, como podemos comprobar, se encuentran ambas en la obra latina. De hecho el panegírico de Mesala contiene el desarrollo del *exemplum* de Ulises comparado con Mesala por su elocuencia⁴⁸³:

Non Pylos aut Ithace tantos genuisse feruntur
Nestora vel parvae magnum decus urbis Ulixem
(*Corpus Tibullianum*, Panegírico de Mesala 48-49)

La asociación de la fama del destinatario de la obra, merecedor de ella por sus hazañas, con el nombre del poeta, que desea la fama:

La luz vendrá a nacer a quien apunta
lo más florido de una heroica historia
que el mundo espera a quien el nombre suyo
famoso el mío hará y eterno el tuyo. (*Ber.* XXI, 82)

Corresponde al material del texto latino en el que el poeta expresaba su deseo de que se inscribiera su nombre en la historia:

⁴⁸² Se trata de doña Catalina de la Cerda y Sandoval, que años después de la muerte de su esposo profesaría como religiosa en el convento de Santa Clara de Monforte de Lemos, donde reposan hoy sus restos junto a los de su esposo.

⁴⁸³ Lo explica y comenta Vicente Cristóbal en “Algunos testimonio más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina” (1994), pp. 65-66.

quis potior certamen erit: sim victor in illis
ut nostrum tantis inscribam nomen in actis.

(*Corpus Tibullianum*, Panegírico de Mesala 37-38)

El de Mesala contiene felices augurios; el del conde de Lemos está inserto en las brillantes predicciones sobre hombres de la futura España en el espejo del Carpio. Balbuena resalta del conde que posee “de Marte el brío y de Minerva el seso” (*Ber.* XXI, 85), virtudes estas que se encuentran desarrolladas en Mesala, del que se alaba, en este orden, la capacidad oratoria y la guerrera. Los hexámetros latinos cantan el futuro consulado de Mesala mientras que los endecasílabos castellanos hacen lo propio con los cargos del conde en Nápoles (*Ber.* XXI, 81) y en el Consejo de Indias (*Ber.* XXI, 94). Destaca la presencia en ambos de la mención a la poesía de Homero, como ya hemos comprobado:

¡Quién pudiera el preñado pensamiento
de tus grandezas darle al mundo entero
con la pluma en que vences la de Homero! (*Ber.* XXI, 88)

Como cuando el poeta latino remitía a la mayor capacidad de su colega Valgio para la Musa épica:

Est tibi qui possit magnis se accingere rebus,
Valgius: aeterno propior non alter Homero.

(*Corpus Tibullianum*, Panegírico de Mesala 179-180)

Donde también podemos apreciar que, en ambos casos, el nombre del padre de la épica se halla colocado en último lugar del verso.

Si la estructura de *Ringkomposition* estaba presente en el panegírico de Mesala, que abre y cierra con los votos favorables para el nuevo año, también lo está en el del conde de Lemos, que abre y cierra el fragmento haciendo mención de los dos cargos públicos más importantes del conde: el de virrey de Nápoles y el presidente del Consejo de Indias.

ALGUNOS ECOS DE HORACIO

No siendo, como era de esperar, el lírico Quinto Horacio Flaco objeto preferente de imitación en el heroico *Bernardo*, sin embargo no nos resistimos a constatar que algún que otro eco del venusino está presente en la obra⁴⁸⁴. Comentamos de paso lo que al respecto han dejado dicho Joseph Fucilla y Elisabeth B. Davis.

⁴⁸⁴ Recordamos en este punto lo expuesto en el capítulo introductorio sobre los comentarios del profesor de Valdepeñas Cecilio Muñoz Fillol, quien destacaba precisamente el conocimiento de Horacio por parte de Bernardo de Balbuena.

EL HIDRÓPICO NO SE SACIA

Elisabeth B. Davis nos ilustra sobre la aparición en el *Bernardo* de estos versos que describen la irreparable sed que se apodera del rey Orimandro cuando contempla a Angélica⁴⁸⁵:

cuanto más bebe queda más sediento,
que es el amor mortal hidropesía
y el gusto que se veda en quien padece,
el que solo se estima y apetece. (*Ber.* IV, 98)

Que son para la investigadora de Ohio la adaptación en la que, habiendo pasado por Petrarca, Garcilaso y Herrera, renacen estos versos horacianos:

Crescit indulgens sibi dirus hydrops,
nec sitim pellit, nisi causa morbi
fugerit venis et aquosus albo
corpore languor. (*Carm.* II, 2, 13-16)

Coincidimos plenamente con Davis. La sola aparición del término “hidrónico” es bastante, aunque se trate de contextos diferentes comoquiera que lo que en Horacio se refería a las riquezas, en Balbuena es el amor.

AMOR EN CONDICIONES CLIMÁTICAS ADVERSAS

Joseph Fucilla recuenta a lo largo del Siglo de Oro español hasta ocho imitaciones del soneto 145 del cancionero de Petrarca⁴⁸⁶. Una de ellas es la que Balbuena pone en boca del enamorado rey Orimandro, abrasado, como sabemos, por la pasión que le produce la contemplación de Angélica⁴⁸⁷:

Ponme al sol que la seca arena abrasa,
adonde él muere envuelto en tierna nieve,
ponme al cielo que llueve ardiente brasa,
al que nieve, granizo y rigor llueve,
por donde el día con su carro pasa,
la callada noche el suyo mueve,
que en luz, tinieblas, en calor y en frío,
dejaré por ser tuyo de ser mío. (*Ber.* IV, 108)

Lo que Davis aprovecha, de nuevo con indudable acierto, para recordar que los versos de Petrarca que imita Balbuena son a su vez una *amplificatio* de estos otros horacianos⁴⁸⁸:

⁴⁸⁵ Elisabeth B. Davis, “¿Venus o Marte? Elementos líricos en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena” (2004).

⁴⁸⁶ La referencia la transmite Elisabeth B. Davis en *op. cit.*, p. 150.

⁴⁸⁷ La consigna también Giuseppe Bellini el trabajo de Fucilla a la hora de acercar a Balbuena a Petrarca. Cf., Bellini, *Storia delle relazioni letterarie fra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, p. 41.

⁴⁸⁸ El poema de Petrarca es sin duda fuente léxica principal para Balbuena, en mayor medida que el propio original de Horacio:

Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba
o doce vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve

Pone me pigris ubi nulla campis
arbor aestiva recreatur aura,
quod latus mundi nebulae malusque
Iuppiter urget;

Pone sub curru nimium propinqui
solis in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem. (*Carm.* I, 22, 17-24)

Buena visión sin duda la de Davis al recordarnos a qué versos se remonta Balbuena cuando recrea a Petrarca. Creemos en todo caso, por caudal léxico, que Balbuena a quien rinde tributo directo es al toscano.

LA MITAD DE MI ALMA

El bravo soldado Celedón siente que no puede dejar solo a su amigo Serpilo:

El que allí ahora en temeraria muerte
un campo asalta de enemigos lleno
de esta alma es la mitad (*Ber.* VIII, 151)

Eco horaciano que vuelve a aparecer en la historia de Dulcia y Crisalba. El destino ligado al tizón lleva a Dulcia a morir al lado de su hermana, a la que considera, como Horacio a su querido Virgilio, la mitad de su alma:

si eres de esta alma la mitad partida
si te obliga el amor a mis dolores (*Ber.* XI, 138)

Reflejos ambos del encarecido ruego del venusino⁴⁸⁹ a la nave que transporta a su Virgilio, que Balbuena ha expresado siguiendo las celebérrimas palabras:

finibus Atticis
reddas incolumem precor
et serues dimidium animae meae (*Carm.* I, 3, 6-8)

et ov'è 'chi ce'l rende o chi ce'l serba;
ponmi in umil fortuna od in superba,
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi alla notte, al dí lungo et al breve,
a la matura etate od a l'acerba;
ponmi in cielo od in terra od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirto od a' suoi membre affisso;
ponmi con fama oscura o con illustre:
saró qual fui, vivró com'io son visso,
continüando il mio sospir trilustre.

⁴⁸⁹ O de Ovidio también, quien imita sin duda a Horacio en las palabras de Teseo a su amigo Pirítoo durante la cacería del jabalí de Calidón: «pars animae consiste meae» (*Met.* VIII, 406).

EL VULGO PROFANO

El tópico horaciano del menosprecio del vulgo ignorante aparece en dos ocasiones en el *Bernardo*⁴⁹⁰:

el vulgo la ignorante oreja aplica (*Ber.* II, 111)

Y en:

el vulgo, en gustos y opiniones vario (*Ber.* XVII, 180)

Aunque no llega Balbuena a odiarlo como el venusino en sus afanes⁴⁹¹:

odi uolgus profanum et arceo (*Carm.* III, 1, 1)

Antes, de boca de la oracular diosa Temis ya habían salido estas palabras:

Y aquí encerrada desde aquí confundo
con mi presencia el vulgo desgraciado
y el ignorante enjambre que estas cuevas
y aquella taza dan figuras nuevas. (*Ber.* XIV, 170)

LA MUERTE IGUALADORA

Para defender a España se juntan gentes de dos religiones y de todo rango, desde el labrador hasta el noble:

el que de arar la tierra se mantiene,
los que en mandarla alcanzan eminencia,
al que, en alcázar real o humilde choza,
la nueva guerra asesta o la paz goza. (*Ber.* II, 117)

Tópico en que se renuevan las célebres palabras de Horacio:

pauperum tabernas regumque turris (*Carm.* I, 4)

⁴⁹⁰ Es este concepto del vulgo muy del gusto de Balbuena, quien lo introduce de libérrima manera en la traducción que ofrece de estos versos de Horacio (*Saturae* I, 4) en el *Compendio (Grandeza mexicana)*, p. 150 de la edición de Van Horne):

neque enim concludere versum
dixeris esse satis, nec si quí scribas uti nos
sermoni propiora putes hunc esse poetam

´no piense el ignorante vulgo vano
que hacer una canción, medir un verso
o escribir en lenguaje limpio y terso
ya le da de poeta el nombre ufano.´

⁴⁹¹ Sí llegaba en cambio Francesco Petrarca al odio horaciano por el vulgo: «e'l vulgo a me nemico e odioso» (*Canz.* 234, 12).

LA FUENTE DE BANDUSIA

La resultante de la metamorfosis del sátiro perseguidor de la ninfa Iberia es la llamada fuente del desengaño, cuya misión es recordarnos, en la figura castigada del lascivo sátiro, lo que de peligroso arrastran los amores locos:

Para humillar de su altivez la rueda,
en gustos locamente confiados,
labrada esta parlera fuente queda
de un libre desengaño de cuidados,
donde el Narciso de favores pueda
en el agua escribir los más fundados
y gozar, en sus márgenes y orillas,
de los hurtos de amor las maravillas. (*Ber.* II, 144)

No faltan, en éstos y en los próximos versos, elementos que inducen a pensar en la fuente de Bandusia de Horacio, como ese “parlera fuente” en el que atisbamos aquellas locuaces⁴⁹²:

unde loquaces
lympphae desiliunt tuae (*Carm.* III, 13, 15-16)

La fuente del desengaño va a poseer cualidades oraculares:

Del feo bulto del fauno heredó el nombre
y de su pecho y cuernos agua fría,
y su fama en el mundo tal renombre,
que de divino oráculo servía. (*Ber.* II, 145)

Que gozan de la presencia de los cuernos del novillo:

cui frons turgida cornibus (*Carm.* III, 13, 4)

Su fama mundial la equipara a la de Bandusia:

fies nobilium tu quoque fontium (*Carm.* III, 13, 13)

Acercamiento que pasa a quedar confirmado en las siguientes palabras, las que refieren la muerte del animal:

Al primer riesgo de la sabia fuelle
el lascivo animal perdió la vida (*Ber.* II, 153)

Que, referidas a la metamorfosis del sátiro, remiten sin duda a:

lascivi suboles gregis (*Carm.* III, 13, 8)

Donde el adjetivo “lascivo” emparenta al cornudo sátiro y al animal de incipiente cornamenta sacrificado en la fuente de Bandusia.

⁴⁹² El adjetivo “parlera” referido al agua vuelve a aparecer poco después en la estancia 146 y reaparecerá una vez más referido a un río conquense (*Ber.* XVI, 131).

Varios libros después reaparecerán las aguas parleras, ahora las del río Tajo, que nos siguen recordando a las *loquaces lymphae* de Horacio. Desde el barco volador se observa el Tajo, aurífero⁴⁹³ y oracular:

mas ya volved los ojos al levante
a ver de Cuenca el caudaloso río
de menudos carrizos abundante,
plumas a Roma un tiempo, hoy atavío
a sus parleras ondas, cuya arena
de granos de oro va y de espuma llena. (*Ber.* XVI, 131)

SALADAS ONDAS

Bernardo se afana en guiar por el mar los pobres maderos a que la doncella Olfa y él mismo han quedado agarrados:

Así luchando el español guerrero
por las saladas ondas discurría (*Ber.* XIV, 2)

Sintagma que quizá rememora a Horacio⁴⁹⁴:

ametque salsa leuis hircus aequora (*Epod.* 16, 34)

Tratándose, en el texto de Horacio, de un macho cabrío que habría paradójicamente de buscar la mar salada —es la última de una tópica enumeración de *adynata*—, no es algo ajeno al contexto de la navegación (la de Bernardo) ya que el poeta acaba de nombrar la marcha (por mar) de los griegos focenses en busca de nuevas tierras e, inmediatamente después, se animará a los romanos a hacer lo propio.

BELLA MATRIBVS DETESTATA

El choque inicial entre los dos ejércitos que se enfrentan en Ronvesvalles hace gemir y temblar al monte. Y en ese momento Balbuena se acuerda de las madres de los poblados vecinos, que protegen a sus hijos en su seno:

Llega junta a chocar la muchedumbre
al son de belicosos instrumentos.
Gimió de Ronvesvalles la alta cumbre
en rancos y tristísimos acentos.
Suena el acero, asombra su vislumbre,
y el Pirineo tembló por los cimientos.
Las madres, dentro en los vecinos techos,
sus hijos abrigaron a sus pechos. (*Ber.* XXIV, 76)

⁴⁹³ Sobre el Tajo aurífero dice Ovidio: quodque suo Tagus amne uehit, fluit ignibus aurum (*Met.* II, 251). También en otra de las fuentes de Balbuena como es Lucano (*Phars.* VII, 755) y también en varias ocasiones en la poesía de Claudiano (*Ruf.* I, 102; *Fesc.* II, 32; *Theod.* 287; *Stil.* II, 229-230).

⁴⁹⁴ Parecido sintagma hallamos en aquel verso de Catulo en el que se describe también la singladura de una nave, en este caso la mítica Argo: «ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi» (*Catulo* 64, 6).

Lo que nos dirige, unido el fragor de la batalla y el sonido de las tubas con el temor materno, hacia el tópico horaciano de las madres que detestan las guerras, expresado en los versos:

Multos castra iuuant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. (*Carm.* I, 1, 23-25)

¿ALGÚN ECO DE CATULO?

No sería de extrañar que Balbuena, hombre, como hemos podido comprobar, con vocación literaria inclinada de natural al hecho amoroso, conociera a Catulo. El propio Ariosto no era ajeno a la poesía del veronés⁴⁹⁵.

Finaliza el libro IV con la descripción del amanecer. Es posible que, como hemos visto, Balbuena no haya reparado en que unos versos antes ya ha amanecido, aunque quizá se trate en este caso de la salida total del sol, pero lo cierto es que el sol ahora comienza a mostrar su luz con rostro de oro:

El deseado sol, turbio, encogido,
a sembrar comenzó lumbre al oriente,
entre negros celajes escondido
de su ancho rostro de oro el rayo ardiente (*Ber.* IV, 199)

En palabras semejantes a las que usaba Catulo en:

sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis (*Catulo* 63, 39)

Y no nos resistimos a reproducir el momento en que Angélica es de nuevo raptada, lo que desespera –no es la primera vez– a su amador, el rey persa Orimandro. El poeta aprovecha para hablar de las fatigas de amor y del nacimiento de Venus:

Si a Venus parió el mar, como se suena,
la mar es propio reino de amadores,
que todo amante siembra en el arena
y sin número son los sembradores
y ella en sus senos de agua y ondas llena
y el amor de fatigas y dolores
hondos piélago son donde se anega
el que en tiempo más próspero navega. (*Ber.* XI, 5)

La aparición en esta estancia de los términos referidos a la arena –marina por ser de Libia– y a los innumerables sembradores de amor, nos hace pensar en los conocidos versos de Catulo:

quam magnus numerus Libyssae harenae

⁴⁹⁵ «ma non smetteva mai Virgilio, Ovidio, Catullo» (Pio Rajna, *op. cit.*, p. 26).

lasarpificeris iacet Cyrenis
oraclum Iovis inter aestuosi
et Batti veteris sacrum sepulcrum;
aut quam sidera multa, cum tacet nox
furtivos hominum vident amores (*Catulo* 7, 3-8)

REFERENCIAS ARISTOTÉLICAS Y HORACIANAS EN EL PRÓLOGO

Finalizaremos nuestro viaje por el *Bernardo* mezclando versos con prosas. Como sabemos, para la feliz ocasión de la tantos años retardada publicación del *Bernardo*, Balbuena redacta un prólogo. De él dice Frank Pierce que es “tal vez el prólogo crítico más importante de toda la épica del Siglo de Oro”⁴⁹⁶.

El poeta nutre dicho prólogo con dos ideas clave: por un lado, que los personajes de su epopeya fueron dibujados sobre el modelo de los personajes homéricos de la *Ilíada* (lo cual, como hemos comprobado, es una realidad sólo si atendemos a su resultado final pero no deja de ser una consecuencia derivada y común al género épico); y de otro lado, defiende el artista que ha levantado la estructura de su obra basándose en los preceptos que ha aprendido, en su aún reciente tiempo de escuela (“con los bríos de la juventud”), en las poéticas de Horacio y de Aristóteles (“la leche de la retórica”)⁴⁹⁷.

El descubrimiento del texto de la *Poética* de Aristóteles en el siglo XVI produce un efecto en las distintas poéticas europeas, que se esfuerzan en tratar de acercar sus postulados a los del estagirita. Para el caso concreto de la épica, el hecho de que Aristóteles coloque por encima de ella a la tragedia pone a los comentaristas en la tesitura de tener que hacer malabares para adaptarse a los postulados del maestro griego. Lo cual se deja traslucir también en el propio prólogo de Balbuena, aristotélico por vocación pero pensado para presentar una obra épica y no trágica.

El otro pilar de la poética, la *Epistula ad Pisones*, texto recurrente y fundamental hasta el redescubrimiento de la de Aristóteles, también está presente en el prólogo, con idéntico condicionante con respecto a la épica, que apenas es mencionada por el venusino.

Este prólogo del *Bernardo*, posiblemente, como se ha dicho, el manifiesto literario más importante de su género y de su tiempo, ha sido convenientemente analizado por estudiosos que han certificado convenientemente su peso específico⁴⁹⁸. Nosotros, por nuestra parte, y como modo de poner fin a nuestra excursión por el poema, vamos a recorrerlo en busca de las fuentes directas de las que bebe su autor en él.

⁴⁹⁶ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, p. 254.

⁴⁹⁷ Menéndez Pelayo se hace eco del aristotelismo de este prólogo en la sección “Traductores y comentaristas de Aristóteles y Horacio” de su *Historia de las ideas estéticas en España*, capítulo X, p. 237.

⁴⁹⁸ Véanse los dos trabajos de Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario* (1957) y *El prólogo en el manierismo y barroco españoles* (1968).

No sabemos a ciencia cierta si Balbuena conoció la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, un texto clave para la poética en suelo hispano⁴⁹⁹, obra de corte aristotélico y horaciano, pero algunas de las ideas que nos expone en el prólogo resultan muy próximas a las expuestas por Pinciano⁵⁰⁰. En todo caso no es menos cierto que bastantes de las palabras contenidas en este prólogo, como vamos a ver, parecen extraídas directamente de los textos de Aristóteles y de Horacio.

Para abrir boca, y a modo de regla general, nos informa Balbuena de que seguir a Aristóteles es el camino para que los defectos de su obra sean los mínimos:

me puse a buscar un asunto que, levantando con su espíritu el mío en la grandeza de sus partes, se llegase tanto a la perfección del arte, que, siguiendo yo el que desta facultad Aristóteles nos dejó en sus obras, esta mía saliese, si no con toda perfección, con los menos descuidos posibles. (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 2)

Balbuena busca para su epopeya una historia breve en sí misma⁵⁰¹. Y la razón la encuentra en Aristóteles:

por cuanto las fábulas que se fundan en alguna breve historia, dice el filósofo que son las de mayor artificio y lustre, y las que de la centella de la verdad dan el rayo del deleite vestido de más verosimilitud y hermosura, trabajé en hallar una que, sirviendo de fundamento a mi poema, en sí misma fuese breve, admirable y de varón famoso, y tan llena de rastros de grandeza en la memoria de los hombres, que desde luego el tratar della la hiciese agradable y deleitosa. (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 4)

Para desgranar en las siguientes líneas estas tres características aristotélicas:

Tal me pareció la de nuestro famoso Bernardo del Carpio, breve en su discurso, como lo son casi todas las historias de aquel tiempo; admirable, por la pomposa fama con que siempre sus hechos se han celebrado de memoria en memoria hasta la nuestra; de príncipe heroico, descendiente de la real sangre de los godos y por consiguiente de la mayor nobleza de la tierra. (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 5)

En cuanto a la brevedad, efectivamente, dice Aristóteles al respecto:

Τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι,

⁴⁹⁹ Para Menéndez Pelayo la obra del Pinciano «no debe yacer [...] relegado a los estantes de oscuras y olvidadas bibliotecas. Es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden resturarse, aun independientemente del texto de Aristóteles, que él va comentando en la doble forma de diálogos y epístolas, o más de bien de epístolas que encierran diálogos». (*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, p. 223).

⁵⁰⁰ Al menos así lo cree Martín Zulaica (v. la introducción a su edición del *Bernardo*, pp. 28-29). Sin embargo Antonio Ríos ("La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega", pp. 425-426, nota 6) sí cree que Balbuena sigue a Pinciano.

⁵⁰¹ Puede sorprender el término "breve" referido a una obra de cuarenta mil versos pero, como bien apunta Rojas Garcidueñas (*op. cit.*, p. 141, nota 133): «Esta encarecida brevedad de la fábula o asunto no implica la del poema, que es todo lo contrario por el desarrollo y proliferación que el autor da al tema fundamental».

αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. (*Poética* 17)

“En efecto, el argumento de la Odisea no es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto la situación en su casa es tal que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas y, después de haberse hecho reconocer él por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos.”

Con respecto a la brevedad, esta es la concisión Horacio que recomienda:

Quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
precipiant animi dociles teneantque fideles. (*Ars. Poet.* 335-336)

Y también, ahora referido a la tragedia, que la fábula será simple:

Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν (*Poética* 13)

“Necesariamente, pues, una fábula será simple antes que doble.”

En cuanto a lo que Balbuena llama “príncipe heroico” son para Aristoteles:

οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες (*Poética* 13, 10)

O sea, los “varones famosos de tales estirpes”, refiriéndose, en el caso del estagirita, a Edipo y a Tiestes, personajes de tragedia. En cuanto a la estirpe (el *génos* de Aristóteles) en nuestro caso Balbuena ya nos ha advertido de Bernardo del Carpio que “por sus venas corre la sangre más noble de la tierra, la de los godos”.

Y llega a continuación uno de los pilares aristotélicos, la unidad de acción, donde enlaza su exposición del argumento del *Bernardo* con el que nos ofrece Aristóteles de la *Odisea*:

Y porque la acción de estas obras ha de ser una, y ésa de la persona principal (que llaman épica) la más famosa, escogí la más célebre victoria de Roncesvalles, donde con la gente española el rey don Alfonso el Casto, su tío, (...), destruyó la potencia de Carlomagno, (...), venciendo, sobre su persona y las de sus españoles, los tan celebrados paladines de Francia y, dando de su mano, con el último de sus golpes, muerte a Roldán, el principal de todos, en que se remata la acción y el libro.
(Prólogo del Bernardo, párrafo 6)

Efectivamente Aristóteles, ahora sí refiriéndose a la epopeya, dice en *Poética* 23 que la acción debe estructurarse “en torno a una sola acción (περὶ μίαν πρᾶξιν) entera y completa (ὅλην καὶ τελείαν). O como cuando dice también, en *Poética* 26, que los poemas épicos son “imitación de una sola acción” (μιᾶς πράξεως μίμησις).

En los párrafos siguientes se defiende Balbuena de quienes le han criticado por haber elegido a Bernardo del Carpio, y es que la historia de este héroe:

es tenida comúnmente por incierta y fabulosa, según la apurada diligencia de los más graves historiadores de España.

Y para la defensa, tira de nuevo de Aristóteles:

Digo pues a esta objeción que lo que yo aquí escribo es un poema heroico, el cual, según doctrina de Aristóteles, ha de ser imitación de acción humana en alguna persona grave (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 8)

En cuanto a la imitación, en efecto habla Aristóteles, en *Poética* 4, de los que “imitan las acciones nobles y las de los de tal categoría” (τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων) y también, en su definición de tragedia propiamente dicha de *Poética* 6): Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας (“la tragedia es la imitación de una acción esforzada”). O, más adelante, en *Poética* 7, lo mismo: “la tragedia es imitación de una acción” (Κεῖται δὲ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος). O aún después: “la tragedia, es decir, la imitación por medio de la acción”, en *Poética* 22: Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως. Aristóteles habla en todo momento de la tragedia.

Y sigue Balbuena, ahora con la antítesis entre historia y poesía:

donde, en la palabra *imitación*, se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa. (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 8)

Porque además, continúa Balbuena, la obra, cuanto más contenga de verdad, menos tendrá de poesía:

cuanto más desta tuvieren tanto ellos tendrán menos de poetas, pues dice el mismo filósofo que si la historia de Heródoto se hiciese en verso, no por eso sería poesía ni dejaría de ser historia como antes. (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 8)

Palabras que son en efecto éstas de Aristóteles:

Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων) (*Poética* 9)

“En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir cosas en verso o en prosa (pues sería posible poner en verso las obras de Heródoto y no serían menos historia en verso que sin verso).”

Y sigue con la idea de lo real o lo posible:

Porque la poesía ha de ser imitación de verdad pero no la misma verdad, (d)escribiendo las cosas no como sucedieron sino como pudieran suceder.

O sea, lo que Aristóteles plantea del mismo modo por dos veces:

ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο (*Poética* 9)

“que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder.”

Y de nuevo en el mismo párrafo:

ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. (*Poética* 9)

“Se diferencia en que uno dice lo sucedido y el otro lo que podría suceder.”

Consciente Balbuena de que ha extraído algunos de sus argumentos de las palabras de Aristóteles referidas a la tragedia y no a la epopeya, lo soluciona hacia el final del prólogo cuando confiesa al lector que:

como las pasiones del ánimo con ninguna cosa se mueven tanto como con la compasión y el miedo en los sucesos ajenos (...), hice lo posible porque este poema, en sus partes y en su todo, fuese una apurada tragedia, y que así lo principal de su deleite le naciese de la compasión de tantas muertes lastimosas, sucesos trágicos, destrozos de gentes, truecos de reinos y caídas de príncipes como por él van sembrados.

O sea, de un lado la vieja idea aristotélica de que la tragedia debe ser imitadora de acontecimientos que inspiren en el público –oyente o lector– temor y compasión: ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (en *Poética* 11) o, algo más adelante, ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (en *Poética* 13). Y más veces en la *Poética*.

Y de otro lado, lo que puede parecer justo lo contrario de lo que dice Aristóteles cuando afirma:

Χρὴ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνησθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίαν.

“Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces y no hacer de un conjunto épico una tragedia.”

Pero en Aristóteles queda claro, en numerosos pasajes de la *Poética*, que la tragedia y la epopeya tienen elementos comunes. Como cuando dice:

Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν (*Poética* 5)

“La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres y en verso.”

Queriendo Balbuena cuadrar con Aristóteles cuando dice:

Τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι (*Poética* 23)

“de la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una o dos solas.”

Por su parte Horacio, como Aristóteles, siempre refiriéndose a la tragedia, dice al respecto que las cosas narradas, aunque inventadas, deben estar próximas a la verdad:

Ficta, voluptatis causa, sint proxima veris (*Ars. Poet.* 338)

Cosa que cuadra poco con el *Bernardo* aunque quizá Balbuena se refiera a Bernardo del Carpio como personaje histórico. Pero es que la historia, según Horacio, no ha de ser ni del todo creíble ni excesiva en su fantasía:

ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi
neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo (*Ars. Poet.* 339-340)

Aunque esta ejemplificación concreta apartaría del precepto horaciano a toda la literatura caballeresca, Balbuena incluido.

Y alguna idea más que se desliza, como la necesidad de verosimilitud o la aparición del yo del poeta, hacen de este prólogo un alegato del todo aristoteliano-horaciano con el que Balbuena muestra al mundo una obra que ha tratado de ceñirse al prestigio emanado de las normas poéticas por antonomasia que marcaron durante siglos el quehacer de los buenos poetas.

Trasladados del griego de Aristóteles al castellano de Balbuena, ésta sería la correspondencia de los términos teóricos:

el <i>mythos</i>	→	la fábula
el <i>lógos</i>	→	el asunto
to <i>mimneisthai</i>	→	la imitación

Pero hay que notar, eso sí, que Balbuena utiliza también en el prólogo el verbo *imitar* con el sentido actual, no aristotélico, cuando dice aquello, bien conocido por nosotros, de que:

la acción y fundamento del poema es éste: el artificio de su ampliación es imitando las personas más graves de la *Ilíada* de Homero.

Para pasar a continuación a lanzarnos su lista de paralelos homéricos. Y prosiguiendo con la misma idea, Balbuena justifica que su poema empiece:

por los huevos de Leda, esto es, del concebimiento de Bernardo, ni de su educación y crianza, sino de los alborotos de la guerra de Francia, que ya le hallaron criado y hecho hombre valeroso en el mundo, sin dejar por eso de contar su nacimiento y origen, sus hazañas y descendencia (Prólogo del *Bernardo*, párrafo 12)

Se trata, naturalmente, del doble huevo citado por el propio Horacio para ilustrar cómo no hay que comenzar una tragedia (desde el principio de los acontecimientos) y de cómo hay que hacerlo (en medio de la acción)⁵⁰²:

nec geminio bellum Troianum orditur ab ovo
semper ad eventum festinate et in medias res (*Ars. Poet.* 147-148)

Y éstas son las palabras completas de Horacio al respecto, portadoras de algunas de las ideas de las que se va nutriendo Balbuena en el prólogo:

⁵⁰² La fuente la cita, incluyendo el texto latino, Rojas Garcidueñas en *op. cit.*, p. 143.

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
 “Fortunam Priami cantabo et nobile bellum”.
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
 Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:
 “dic mihi, Musa, virum, captae port tempora Troiae
 qui mores hominum multorum vidit et urbes”.
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim.
 Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
 nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo,
 semper ad eventum festinate et in medias res
 non secus ac notas auditorem rapit et quae
 desperat tractate nitescere posse relinquit,
 atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
 primo ne medium, medio ne descrepet imum. (*Ars. Poet.* 136-152)

Palabras que, reiteramos, están dedicadas a la tragedia; pero es que sobre la épica propiamente dicha en realidad apenas habla Horacio en la *Epístola a los Pisones*.

Finalmente, el hecho de que el prólogo esté redactado casi veinte años después de terminada la obra, contribuye a restarle, si no importancia, sí al menos espontaneidad al mismo. Todo lo contrario a lo que demuestra el escritor cuando, dentro de ese gran cajón bernardiano en el que todo cabe, no se resiste a moldear con alma de poeta ideas de teoría poética. Ejemplo de su pequeña y particular poética en verso (como la de Horacio) es esta estancia del *Bernardo* en la que nos enseña cómo habría de ser un buen poema épico:

Sabroso estilo, espíritu templado,
 heroica voz, lenguaje casto y puro,
 ni plebeyo en lo humilde, ni pesado
 en lo soberbio, ni en lo grave duro,
 ni altivo, ni arrogante, ni afectado,
 ni largo estéril, ni por breve oscuro,
 ni que en regla y compás jamás se aparte,
 freno a la lengua y al ingenio el arte. (*Ber.* III, 172)

Habiendo aludido en el prólogo a la elección del argumento (“me puse a buscar un asunto que...”), ya lo había hecho dentro del poema, así como al estilo adecuado, a la perseverancia, habiendo incluido también el consejo práctico de la paciencia, imprescindible para el escritor, que inevitablemente habrá de soportar estoicamente las arbitrariedades de la censura:

Buena elección para la traza y modo
 y para disponer, perseverancia,
 y una firme paciencia sober todo
 contra un censor hinchado de arrogancia. (*Ber.* III, 173)

COMENTARIO Y CONCLUSIÓN

Non sono i poeti ladri, se il principe dei poeti latini, però con furti onesti, hà rubbato da Homero e da Teócrito quanto di bello si ritrova in essi?

(Tomasso Garzoni)

Afirma Frank Pierce, con carácter general:

La épica culta europea floreció durante los siglos XVI y XVII bajo el continuo magisterio de Virgilio, Lucano, Ariosto y Tasso.⁵⁰³

Alberto Blecua, refiriéndose a la épica culta hispana, resalta la deuda con la *Eneida* y también la importancia de Ariosto:

La épica [...] se halla en deuda continua con la *Eneida*, donde la estructura y la división de libros hasta el uso de numerosos tópicos, amaneceres, tempestades, combates, descripciones, vaticinios, parlamentos, laudes de un país, sistemas de amplificación proceden generalmente de la *Eneida* y, en menor medida, de Homero, Lucano y Ariosto. Quizá sea este último el modelo más influyente y el único que puede pagangonarse en importancia con Virgilio.⁵⁰⁴

Estas palabras, seleccionadas a modo de corolario, son razonablemente útiles para encontrar el perfecto encaje de los autores modelo, tanto en el continente como en el contenido, en el *Bernardo* de Bernardo de Balbuena. Así, una vez repasados los versos del propio poema, no podemos sino empezar concluyendo que vuelve a quedar demostrado lo que queríamos mostrar, y que a su vez ya dijeron otros que leyeron la obra antes que nosotros; lo cual es algo tan sencillo –pero tan desarrollable a la vez– como que Bernardo de Balbuena tiene en los poetas antiguos una de sus más recurrentes referencias a la hora de componer su obra épica.

Vayamos por partes. Pio Rajna, que analizó minuciosamente las fuentes del *Orlando furioso*, entre ellas las latinas, se refería de esta manera al tiempo en que nació la obra maestra de Ariosto:

⁵⁰³ Frank Pierce, *La épica del Siglo de Oro*, p. 261.

⁵⁰⁴ Alberto Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, p. 67. En este artículo el autor repasa someramente pero con tino y precisión la presencia de Virgilio en los siglos más decisivos de las letras españolas.

s'era giunti ad un tempo, in cui non pareva possibile nessuna specie di nobiltà, che non si riconnettesse in qualche modo coi Greci e coi Latini.⁵⁰⁵

Rajna nos advierte de que Ludovico Ariosto era un hombre de amplio recorrido en las lecturas de los clásicos, a pesar de su desconocimiento del griego, y también de que su acercamiento a los clásicos nacía de una especie de necesidad irrefrenable:

L'Ariosto era un uomo nutrito di lettere classiche; non sapeva, è vero, leggere i Greci nella loro lingua originale; ma non smetteva mai Virgilio, Ovidio, Catullo. Questo significa, che doveva sentire un bisogno prepotente di avvicinarsi a quei modelli; ed avvicinarsi voleva dire imitarli, tenerli dinanzi agli occhi più che la Natura.⁵⁰⁶

Por tanto, asumiendo que el *Bernardo* se origina como una obra de amplio alcance que pretende básicamente recrear en castellano la obra de Ariosto, es necesario concluir, de manera previa y automática, que en su propia génesis la obra de Balbuena va a arrastar inevitablemente al menos parte del contenido de tradición clásica heredado del propio gusto del autor al que pretende seguir como modelo literario. Pero que, aunque en algunos casos resulta difícil discernir, como en tantas otras ocasiones, de dónde toma el poeta la inspiración –si directamente de los textos latinos o de los italianos–, parece claro que, en el caso de Balbuena, el uso de las fuentes directas a las que pretende homenajear en su obra se sobrepone al de las indirectas de Ariosto (y también de Boiardo).

Por lo que respecta a Homero y al acercamiento que hemos emprendido a su obra original, y a pesar de que el pobre resultado ha sido básicamente el esperado y anunciado con carácter previo, creemos que la incursión era necesaria, aunque sólo fuera porque el autor así lo demandaba en el prólogo.

Sobre la idea de ahormar la obra en el molde homérico, está claro que es secundaria y tardía porque el prólogo del *Bernardo*, con su lista de personajes paralelos a los homéricos, está escrito mucho después de terminada la obra. Bien pudo ser ése, o sea el tiempo de redacción del prólogo, el momento en que Balbuena decidiera también cambiar la división original de 26 libros en la final de 24, en consonancia precisamente con los personajes paralelos a los que presenta ahora. Es una bonita idea que una obra cuya construcción parte de la *Ilíada* esté dividida en el mismo número de libros que su modelo; bonita y que además sale en apoyo de la lista de personajes paralelos. Así, la sombra de aquellas palabras de Fausto da Longiano sobre los parecidos entre los clásicos y Ariosto se alarga y su estela se deja sentir en el prólogo. Lo cual, por otra parte, no deja de ser perfectamente coherente con la presentación de una obra que pretende seguir los pasos de Ariosto; y, en este caso, también de su tradición en forma de comentarios.

Pero la división homérica no debe implicar necesariamente la influencia directa del mismo, como bien señala Pierce cuando repasa a los autores épicos españoles que así han obrado (Juan Rufo, Juan de la Cueva y José de Valdivielso), entre los que señala

⁵⁰⁵ Pio Rajna, *Le fonti del Orlando Furioso*, p. 10.

⁵⁰⁶ Pio Rajna, *Le fonti del Orlando Furioso*, p. 26.

precisamente a Balbuena como el único de ellos en el que se acaso se deje sentir la influencia del vate griego⁵⁰⁷.

Aún así conviene no olvidar que hay una diferencia sustancial entre el comentario de Fausto da Longiano y el de Balbuena: y es que, en el segundo caso, se trata del propio autor de la obra y no de un comentarista de obra ajena, lo que debería bastar para exigir al autor verdad en lo afirmado. Dicho lo cual, creemos, y con ello abandonamos la cuestión, que no se trata sino de una manera de adornar su obra: si Ariosto tuvo a Fausto da Longiano, Balbuena se tiene a sí mismo.

En fin, que, en contra de lo que afirma el autor, no hay ningún plan premeditado para construir el *Bernardo* sobre los cimientos de la *Ilíada*⁵⁰⁸. Los personajes tienen elementos coincidentes y los tópicos épicos se van acumulando, afectando a unos y a otros y distribuyéndose aleatoriamente a través de ellos. De haber existido tal plan lo esperable habría sido, por poner un ejemplo simple pero creemos que efectivo, no dar conclusión al poema con la muerte de Orlando (como la *Eneida* finaliza con la de Turno) sino con alguno de los acontecimientos posteriores (como la *Ilíada* con los funerales de Patroclo). Y es que creemos que Balbuena, en el momento de redactar el *Bernardo*, casi con toda seguridad no conoce en profundidad la *Ilíada*; y si la conoce, desde luego no la tiene demasiado en cuenta.

Además el *Bernardo* es la historia de un hombre, Bernardo del Carpio, que vuelve a su casa, y por ello se encontraría argumentalmente, en todo caso, más cerca de su pareja homérica, la *Odisea*. En ese aspecto –al menos en ése– hay que reconocer que la epopeya de Balbuena es más odiseica que enéidica. Así, la diosa Temis, con sus instrucciones en el interior de su cueva, sería en puridad, aun teniendo más de la Sibila de Virgilio, una extensión de la Circe o del Tiresias de Homero.

En cualquier caso creemos que el hecho de que la fuente prístina sea Homero, como afirma Pallí del *Bernardo* y como vieron ya Fausto da Longiano y otros del *Orlando furioso*, es algo inevitable y común a todos los épicos de todos los tiempos en la cultura occidental y no algo atribuible específicamente ni a Balbuena ni a ningún otro.

Lo cual no quita para que Balbuena no tenga a Homero constantemente en su mente. Recordemos la historia del mudable dios Proteo tal y como aparece en la obra. Hemos conocido, en el primero de los capítulos dedicados a Virgilio, esta noticia que nos da Balbuena en boca del héroe:

Habiendo leído en el romano Homero
la historia de este monstruo variable (*Ber.* IX, 128)

John Van Horne identificaba al romano Homero con Virgilio:

⁵⁰⁷ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, p. 227.

⁵⁰⁸ Ya lo vio con claridad Quintana en su comentario, quien, al referirse a los autores clásicos a los que sigue Balbuena en el *Bernardo*, habla de Lucano, Ovidio y Virgilio (en este orden), mientras omite del todo el nombre de Homero. Van Horne comenta que Quintana no se dejó engañar por la declaración de intención homérica que lanza Balbuena en el prólogo: «he was not deceived by the declaration in the prologue of Homeric imitation» (Van Horne, *op. cit.*, p. 155, nota 11).

Balbuena specifically admits his indebtedness to Virgil.⁵⁰⁹

Así lo cree también Martín Zulaica⁵¹⁰. Y nosotros también, aunque reconocemos que, en el curso de la gestación de nuestro trabajo, nos hemos sentido tentados de pensar que ese “romano Homero” que leyera el propio héroe leonés no fuera las *Geórgicas*, donde aparece la historia de Proteo (*Georg.* IV 429-452), sino una traducción latina (romana) de la *Odisea*, donde Homero presenta al mismo Proteo (*Odisea* IV 351-570) y que, como es sabido, es la base sobre la que Virgilio construyó su pasaje⁵¹¹. Porque no nos parecía que tuviera demasiado sentido el hecho de identificar al Virgilio de la poesía didáctica con Homero, autor de épica. Sin embargo la simple mención al pastor Aristeo basta para descartar tal hipótesis. Además, aceptando que Bernardo del Carpio se valió de las enseñanzas que aprendió en el pasaje de *Geórgicas*, convendremos en que nunca la poesía didáctica lo fue más, pues no puede haber cometido más propio de la misma que el de ayudar, de manera práctica y efectiva, a un simple mortal en sus cuitas, aunque se trate de las cuitas de un héroe.

De que Virgilio es el principal invitado de entre los moradores del Parnaso grecolatino a la fiesta poética del *Bernardo*, no hay ni puede haber duda ninguna. La cantidad de versos en los que se encuentran ecos del Mantuano es considerablemente superior a la de todos los demás autores, hasta el punto de haber requerido la presencia de dos capítulos dedicados íntegramente a reflejarlos.

La gloria futura de España es, como hemos tenido ocasión de comprobar, una de las principales obsesiones de Balbuena en el poema, como la gloria de Roma era uno de los afanes en Virgilio, como queda explicitado en la *Eneida*, primero en boca de Júpiter (canto I), segundo en boca de Anquises (canto VI) y finalmente también en los relieves del escudo de Eneas (canto VIII). Por su parte Balbuena hace lo propio con la de España, desdoblándola igualmente en el parlamento de Alcina (libro II), en el telar de la ninfa Iberia (libro II), en la descripción de lo visto desde el barco volador de Malgesí (libro XVI), en las esculturas y tapices del monte Parnaso (libro XVII), en las predicciones del mago Tlascalán (libro XIX) y también en el espejo del castillo del Carpio (libro XXI).

En cuanto a los pasajes concretos, merece especial atención el de Serpilo y Celedón basado en el virgiliano de Niso y Euríalo, que es el de mayor longitud de entre todos los imitados, o recreados, de entre todos los modelos clásicos.

A pesar de todo ello, no nos vamos a desligar de Van Horne cuando, a propósito del los los personajes del *Bernardo*, afirma concluyentemente que:

De la *Eneida* no parece verdaderamente vivo ningún carácter.⁵¹²

También Chevalier certificaba el poco parecido global del *Bernardo* con la *Eneida*:

⁵⁰⁹ Van Horne, *op. cit.*, p. 107.

⁵¹⁰ Introducción a su edición del *Bernardo*, p. 40.

⁵¹¹ Garzoni, en el prólogo de su manual *Piazza de tutte le professioni del mondo* que sabemos que maneja Balbuena para las citas de los anexos a *Grandeza mexicana* (v. capítulo introductorio), llama a Virgilio “il Mantovano Homero” (en la p. 48 de la ed. cit. en la bibliografía).

⁵¹² Van Horne, *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, p. 157.

il ressemble certes bien peu à l'*Enéide*⁵¹³

Y lo volvía a afirmar poco después, incidiendo en la modernidad del producto poético de nuestro autor:

La poésie de Balbuena est d'une nouveauté attachante et diffère profondément de celle des auteurs dont il s'affirme le disciple, qu'il s'agisse de l'Arioste ou de Virgile.⁵¹⁴

Y nos ofrecía las causas:

Le fait est dû à de multiples causes, dont la plus évidente, si l'on fait provisoirement abstraction des différences d'ordre stylistique, est que Balbuena, malgré les efforts qu'il a déployés en ce sens, n'a pas su ou n'a pas voulu régulariser et discipliner l'épopée italienne. Il reste attaché à certains récits qui contredisent à la maesté de l'*Enéide*.⁵¹⁵

Lo que no empece para que, en opinión de Chevalier, Balbuena se eleve hasta lo virgiliano en la presentación de luchas épicas:

Ailleurs, quand il présente des luttes épiques, et en particulier dans la description de la bataille de Roncevaux, il abandonne ce style ironique et familier pour s'attacher à reproduire la noblesse et l'élévation de l'*Enéide*.⁵¹⁶

Todo ello es verdad porque, a pesar del mayor peso e importancia de la presencia de la imitación virgiliana, creemos que el estilo global del *Bernardo* es –con todo y en todo caso– más ovidiano en su ritmo narrativo, y más lucaniano en su espíritu, que propiamente virgiliano. Al fin y al cabo la exuberancia casi barroca que derrocha Balbuena en el *Bernardo* chirría especialmente al cristalino clasicismo de Virgilio. Y porque, no lo olvidemos nunca, se trata de una obra de su tiempo que lo que pretende fundamentalmente es seguir el estilo de Boiardo y, sobre todo, el de Ariosto. Aunque, a fin de matizar este último extremo, no deja de ser señalable que en el momento climático del decisivo duelo final entre Bernardo y Orlando, Balbuena se aparte de Ariosto, como hemos comprobado, para dejarse arrastrar, si bien más temática que estilísticamente, por Virgilio. El propio Chevalier, en la misma frase en que lo hacía con el modelo virgiliano, también alejaba al *Bernardo* del propio *Furioso* pero entendemos que, en este caso, lo hace más por la calidad de los logros artísticos que por la concepción o estilo de la obra⁵¹⁷.

Sin embargo Balbuena, como Virgilio, se recrea especialmente en las descripciones de la naturaleza, en algunas de las cuales podemos deleitarnos con su poesía más hondamente bella y en las que el poeta parece sentirse como pez en el agua. Pueden servir de ejemplos el paseo de Ferraguto (libro V) o el marco de los amores de Garilo y Gila (libro VI).

⁵¹³ Chevalier, *op. cit.*, p. 366.

⁵¹⁴ Chevalier, *op. cit.*, p. 386.

⁵¹⁵ Chevalier, *op. cit.*, p. 380.

⁵¹⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 370.

⁵¹⁷ La frase completa es «Le *Bernardo* diffère profondément des poèmes dont Balbuena se dit l'imitateur: il ressemble certes bien peu à l'*Enéide* et guère davantage au *Roland furieux*» (Chevalier, *op. cit.*, p. 366).

Además la sombra de Eneas es alargada y la podemos reconocer con claridad, desligada del héroe Bernardo, en un personaje muy secundario de la obra, el monje valenciano Mauril. Éste, como Eneas y Anquises, es un huido de su ciudad; como los troyanos con el sagrado Paladio, Mauril escapa de noche por mar con los restos de san Vicente; en su travesía, que para más señas es también hacia occidente, está acompañado de un grupo de compatriotas que buscan refugio y asentamiento en otro lugar; como los troyanos con Ascanio, los cristianos también llevan a bordo a un niño de linaje noble, el paje Roselio; como ellos sufren tormentas de las que se salvan; y, como Eneas, Mauril, jefe de la expedición, se muestra piadoso cuando, nada más desembarcar, lo primero que hace es mostrarse agradecido a la divinidad. Si a Eneas se le aparece Héctor en sueños, a Roselio se le presenta también en sueños san Vicente, quien le comina a escapar. En fin, el pasaje conforma en sí mismo una especie de pequeña primera parte de la *Eneida* escondida en una historia de tranfondo cristiano.

No falta la *pietas* en Bernardo, quien, teniendo a Orlando a su merced al final del primero de sus encuentros (libro XIX), decide dejarlo vivo. Ejemplo de esta *pietas* tan propia de Eneas son también estas palabras del héroe, quien, aceptando sin dudarlo lo que Dios disponga, acata su voluntad sea cual sea:

“El cielo, dice,
es dueño universal del curso humano.
¿Qué saber hay si el suyo contradice,
que en su mayor caudal no salga enano?
Lo que en mí fuere, haré cual siempre hice,
lo demás quede al peso de su mano,
que cada vida tiene su corriente,
y las riendas del tiempo, que es prudente”. (Ber. XX, 157)

En cuanto a las comparaciones épicas –a nuestro entender uno de los puntos fuertes del poema por cantidad, calidad y variedad– Balbuena combina algunas de carácter mitológico –varias de ellas con centauros– con las típicamente naturalistas, como aquellas de las que había nutrido Ercilla básicamente su *Araucana*⁵¹⁸. Y en cuanto a su procedencia, Virgilio está, una vez más, más presente que cualquier otro modelo a la hora de inspirar dichas comparaciones.

El fracaso –relativo– de Bernardo del Carpio como personaje épico, que no es en realidad sino el fracaso –relativo– de todos los grandes personajes heroicos de épica culta, sí nos puede hacer rememorar el –también relativo– fracaso de Eneas como padre de todos los héroes de épica culta⁵¹⁹. Para Chevalier, apenas al final de la obra se alza Bernardo del Carpio con verdadero espíritu épico, y si Balbuena lo consigue es precisamente por los esfuerzos que hace el poeta por acercar a su héroe al Eneas virgiliano⁵²⁰. Estamos muy de acuerdo con Chevalier y podemos afirmar que en la obra hay en realidad dos Bernardos: el de la primera mitad, en esencia un clásico caballero

⁵¹⁸ Cf. lo que opina Vicente Cristóbal con respecto a los símiles naturalistas de Ercilla y su peculiar acercamiento a la realidad contemporánea, tan distinto del tratamiento que les otorga el propio Virgilio. Cf. “De la *Eneida* a la *Araucana*”, pp. 87-89.

⁵¹⁹ Cf. García Calvo, “Los títeres de la epopeya” (1963) y *Virgilio* (1976).

⁵²⁰ Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 380, donde el autor afirma: «Des réminiscences virgiliennes précises nourrissent les derniers livres du poème, ceux dans lesquels Bernard prend un rôle véritablement épique. Balbuena a voulu que Bernard ressemblât Enée».

medieval, y el de la segunda parte, más cercano al auténtico héroe épico. De esto último pueden dar buena fe tanto el fragmento de las quejas de Crisalba, que se encuentra en el libro XVIII, y el del combate con Orlando en el libro XXIV. Ambos son piedras angulares para el acercamiento entre Bernardo y Eneas, estando situados ambos pasajes hacia el final de la obra. Así, podemos afirmar que el héroe verdadero —aunque no tratándose de épica popular esto siempre será relativo—, tarda en comparecer pero cuando lo hace Balbuena pone en él tanto lo mejor de su arte como lo mejor de Virgilio.

Pasando al caso de Ovidio, no es difícil aceptar que el contenido de esa “gigantesca galera cargada con los tesoros de muchos otros barcos naufragados”⁵²¹ que es *Metamorfosis* se constituye en la fuente fundamental de inspiración de una epopeya culta europea sabiamente ornamentada con profusión de mitología. Una vez más la llamada “biblia de los poetas” se gana por derecho su sitio en un poema moderno.

Entre los pasajes, pertenece a la imitación ovidiana el segundo de mayor longitud de entre los presentados en nuestro trabajo recopilatorio, el de la ninfa Iberia y el sátiro (libro II), construido sobre el de Aretusa y Alfeo de las *Metamorfosis*. La comparación entre el número de páginas que nos ha ocupado el repaso del episodio de mayor peso, el virgiliano de Niso y Euríalo (ca. 16 páginas) y el ovidiano de Aretusa y Alfeo (ca. 8 páginas) puede servirnos además de referencia aproximada para calibrar el peso de ambas presencias. O sea, el doble; que es también la direfencia aproximada entre las páginas dedicadas globalmente a Virgilio (2 capítulos) y a Ovidio (1 capítulo).

Sin embargo, en parecida línea que con la influencia de Virgilio en el *Bernardo*, el mismo Chevalier afirmaba sobre la de Ovidio:

Cependant, l'architecture des palais et des temples l'enchantent plus encore que l'ordonnance des allées et des massifs. On aperçoit ici l'influence d'Ovide, et Van Horne a montré comment Balbuena s'est inspiré des *Métamorphoses* quand il décrit la Demeure de la Renommée et le palais de Morgaine. Mais le résultat de l'imitation, quand elle existe, est bien éloigné du modèle. Balbuena déploie dans ses descriptions un faste et une exubérance que l'on chercherait en vain dans les *Métamorphoses*.⁵²²

Estando de acuerdo básicamente con estas palabras, nosotros creemos, como ya hemos apuntado, que el ritmo de las narraciones poéticas de Balbuena se acerca bastante al de Ovidio, lo mismo en las más prolijas que en la descripción breve de algunas de las metamorfosis.

En cuanto a Lucano, creemos que conviene matizar algo las palabras de Van Horne cuando afirma que:

On the whole, the influence of Lucan seems to be a matter of general spirit, of style, of rhetoric and accumulation of details, rather than a carrying over the specific names and incidents.⁵²³

⁵²¹ Es expresión de Vicente Cristóbal en “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, p. 35.

⁵²² Chevalier, *op. cit.*, pp. 388-389. En la nota 252 el autor aporta las referencias de los versos de Balbuena y de Ovidio que hay que comparar.

⁵²³ Son las palabras con las que sustenta su conclusión general sobre las influencias de Lucano en el *Bernardo* (en *op. cit.*, p. 112).

Nosotros, en virtud de lo visto, creemos que la influencia de Lucano, siendo sin duda de menor calado en comparación con la de Virgilio y Ovidio, es sin embargo bastante notable en sí misma por la cantidad de pasajes y por el número de versos.

Es posible además plantear un hermanamiento del *Bernardo* con la *Farsalia* en el hecho de tratarse en ambos casos de una obra de juventud⁵²⁴ de resultado desigual, desproporcionada e irregular, pero que guarda en su seno pasajes de gran fuerza plástica y de memorable poesía.

Entre las grandes diferencias que separan ambas obras, está claro que no encontraremos en Balbuena atisbo de imparcialidad en el tratamiento que otorga a los vencidos franceses, como sí ocurre con los americanos en la *Araucana* de Ercilla, quien probablemente sigue los modelos de Homero y Virgilio para con los troyanos y los indígenas itálicos respectivamente y, sobre todo, el de Lucano en su visión idealizada de los derrotados romanos republicanos.

La relación entre épica y poder, connatural a toda la épica culta de carácter histórico, queda en Balbuena, cantor de Roncesvalles, desfasada con respecto a ese Virgilio que canta, en similar trance, a su coetáneo el príncipe Augusto, pero no tanto con respecto a Lucano quien, glorificando la vieja República, loaba algo que nunca conoció.

Es llamativa, aunque no extraña, la similitud entre las épicas de Estacio y de Balbuena. Ambos pertenecen a una corriente literaria tardía que usa y abusa de elementos ya muy trillados en el género y que, por tanto, sobreexplota los recursos existentes. Menéndez Pelayo así lo vio y nosotros, repasados los versos y explicitadas las influencias, no podemos sino realzar sus palabras. Aunque no es menos cierto que el hecho de que Balbuena piense en la inmortalidad de su obra y en ser él el primero entre los cantores de la gloria de España, lo aleja mucho de aquella humilde actitud que mostraba Estacio con respecto a la *Eneida* cuando se dirigía a su propio poema con estas palabras:

uiue, precor, nec tu diuinam Aeneida tempta
sed longe sequere et uestigia semper adora (*Theb.* XII, 816-817)

Hacíamos ver en la introducción que hay quien ha calificado al Balbuena del *Bernardo* de autor manierista. Dice Antonio Luque respecto de Estacio:

Ciertos autores no han dudado en reconocer en la *Tebaida* estilo manierista, como Bardon (a.c. pp. 742-743), que la califica de barroca por la fragmentación del relato⁵²⁵.

Palabras como éstas nos sirven para aunar de nuevo dos epopeyas, la *Tebaida* de Estacio y el *Bernardo* de Balbuena, hijas de una misma tendencia literaria desdoblada en dos épocas con quince siglos de distancia entre ellas. Y acaso también algo del constante gusto por lo alegórico en Balbuena pudiera remitirse al viraje estaciano hacia el uso de

⁵²⁴ En el caso de Lucano, por motivos obvios, no es posible otra cosa.

⁵²⁵ Antonio Luque, "Los símiles en la *Tebaida* de Estacio", p. 170.

las personificaciones como paulatino sustituto del papel de las divinidades propiamente dichas⁵²⁶.

En lo que toca a la épica de Claudiano, está claro que la del tardorromano está lejos de la de Balbuena por temática, por extensión y por estructura, pero ambos autores comparten el hecho de formar parte de un género que decae y de exhibir un gusto algo forzado –sí, también Balbuena– por las ilustraciones de temática mitológica. Pero si Claudiano, por más que quiera esconder el trauma con panegíricos, es, muy a su pesar, consciente del momento irremisiblemente menguante en que se encuentra el Imperio Romano de la división teodosiana⁵²⁷, Balbuena en cambio se ve a sí mismo y a su obra dentro de un universo, el del Imperio Español en América, que crece y se fortalece, sin ser en absoluto consciente, según se infiere de la lectura de la obra, de que ya está sembrada para su España la semilla de la decadencia.

En todo caso la influencia de Claudiano en el *Bernardo* es moderada y puntual, extremadamente inferior a la de Virgilio, Ovidio y Lucano, y tiene su punto culminante en la imitación que forja del proemio del *De raptu Proserpinae*, siendo ese “número sonante y enfático” que detecta Menéndez Pelayo en Balbuena, algo más circunstancial que otra cosa, además de rasgo común a otros autores tardíos; y, en todo caso, rasgo de estilo y no de carga imitativa.

Por último, creemos que acertaba Van Horne al detectar en el *Bernardo* lecturas de los elegíacos romanos pero, en cualquier caso, la influencia de la elegía es, en mayor medida aún que la de Claudiano y Estacio, también escasa en el marco de un poema gigante, como por otra parte es esperable en una obra de aliento genuinamente épico y en gran medida fantástico. Porque el Balbuena que escribe versos épicos se nutre de épica en sus recreaciones; lo cual no empece para que asomen en la obra otras vocaciones del artista que la impregnarán llenándola de colorido y variedad.

Cuando, en el marco del poema laudatorio *Grandeza mexicana*, toca Balbuena el tema de la caída de Tenochtitlán, advierte al lector de que, por la brevedad que requiere el género en que a la sazón se mueve, reservará sus fuerzas para el *Bernardo*⁵²⁸. Y es que Balbuena tiene muy clara la división de géneros. Por ello, y aunque en determinados pasajes se desliza su vena elegíaca (parte de su alma), sin embargo no recurre Balbuena casi nunca a recrear u homenajear versos concretos de los elegíacos romanos. Ahora se trata del *genus altum*; los otros dos *genera* han tenido –o tendrán– su lugar en *Grandeza* y en *Siglo de oro*. Los fragmentos de contenido lírico o elegíaco del *Bernardo* más bien responden a los tópicos universales filtrados, en la obra épica de Balbuena,

⁵²⁶ Para el uso de esta figura en la épica de Estacio cf. Sandra Romano, “Personificaciones alegóricas en Estacio: reflejo y evolución de un recurso épico” (2018).

⁵²⁷ Lo podemos comprobar en diversos pasajes de la *Guerra contra los getas*. Cuando se compara la actual milicia con los gloriosos tiempos pasados de la libertad: «quamquam, si veterum certamina rite recorder, / tunc etiam, pulchra cum libertate vigerent / et proprio late florerent milite patres» (*Get.* 104-106); o cuando vemos que, en la Roma de la guerra gótica, Claudiano hablaba ya del posible y acelerado fin del imperio: «tunc reputant annos interceptoque volatu / vulturis incidunt properatis saecula metis» (*Get.* 265-266); o cuando el propio Estilicón hablaba de Roma como de un imperio que se tambalea: «Romanum reparate decus molemque labantis / imperii fulcite umeris» (*Get.* 571-572).

⁵²⁸ Cf. Jorge L. Terukina, *op. cit.*, p. 62.

probablemente por la obra de Francesco Petrarca⁵²⁹. Algunos de estos tópicos, como el del niño Amor, el de la *puella divina* o el de los epitafios elegíacos, nos han servido para llegar a esta conclusión.

No es posible dudar del contacto directo de Balbuena con la literatura escrita en latín. Su condición de hombre de Iglesia, su gran erudición renacentista y una afición a la literatura que se desveló temprana y que se desarrolló tan fructíferamente, son suficientes condicionantes como para que no tengamos duda alguna sobre su cabal conocimiento de la literatura latina en su lengua original⁵³⁰.

En cuanto al griego, como tantos otros escritores de su época, no creemos que Balbuena lo conociera. En primer lugar, porque el conocimiento directo de los originales griegos en España ha sido escaso hasta épocas muy recientes; por otra parte, en el catálogo de obras que nos ofrecen los materiales complementarios de la *Grandeza Mexicana*, las de los autores griegos aparecen siempre en versiones latinas, evidentemente extraídas de los conocidos manuales y compilaciones que reconoció Van Horne.

En cualquier caso, si se trata de constatar el grado de herencia clásica, especialmente en lo que a la faceta temática –pero también en lo que al léxico toca–, a nosotros no nos resulta ni excesivamente relevante ni distintivo el hecho de que las lecturas que fecunden a Balbuena hayan sido asumidas en versión directa o en traducciones –o en ambas–, más aún tratándose de influencias nacidas las más de las veces entre textos escritos en lenguas románicas (sea toscano o castellano) o el propio latín.

La idea de Joseph Fucilla, que parece decantarse por que Balbuena maneja la versión de *Metamorfosis* de Anguillara, no deja de ser una hipótesis⁵³¹. En la exposición de la misma ofrece los versos de Balbuena y los de Anguillara colocados uno tras otro, de modo que se pueden observar, claramente y a simple vista, las semejanzas. Pero creemos que si Fucilla hubiera procedido del mismo modo con el texto latino de Ovidio,

⁵²⁹ Como le ocurre a Garcilaso las más de las veces en su producción bucólica, llena de tópicos virgilianos. Así lo afirma Blecua (*op. cit.*, p. 64): «Casi todos los textos en que aparecen suelen remontarse, sin embargo, a una tradición italiana. Tópicos amorosos, como el mal de ausencia o la pérdida de la amada, son tan universales que, aunque en algún caso puedan coincidir con pasajes de la *Bucólicas*, no pueden presentarse como testimonios de su influjo: el amor cortés, el petrarquismo, el neoplatonismo y la naturaleza humana los justifican suficientemente».

⁵³⁰ Con respecto a la lengua italiana, Van Horne no tenía nada claro que Balbuena conociera sus fuentes de épica caballeresca en original o en traducciones, pero se decanta más bien por traducciones españolas, aunque solo fuera por su mayor accesibilidad, como afirma en *op. cit.*, p. 101, nota 33: «I have not investigated the question of the form in which Balbuena knew the Italian poems. He may have known them in the original or in translation. I am disposed to think that he used Spanish versions because they would naturally be more accessible». Con respecto a los manuales de consulta, Jorge Téllez reconoce que la *Piazza* de Garzoni no la pudo conocer Balbuena sino en el italiano original pues la traducción española apareció en 1615 (Téllez, *op. cit.*, p. 45, nota 65). Sin embargo creemos que Téllez no acierta cuando dice (en *op. cit.*, p. 45) que Van Horne duda de la erudición de Balbuena por que revele qué manuales usa; lo que hace Van Horne en tal trance es nada más –y nada menos– que informarnos de los instrumentos con los que contaba el escritor y de los que se sirvió para sus citas en la *Carta al arcediano* y en el *Compendio apologetico*.

⁵³¹ El mismo Fucilla se inclina hacia la traducción italiana pero reconoce que no es fácil discernir: «It would be difficult to distinguish between the material Balbuena may have drawn from the translation and that drawn from the Latin original; but I am inclined to believe that Anguillara is a fertile source if not the chief source of the Ovidian matter that Balbuena includes in his epic» (Joseph Fucilla, “Glosses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena”, p. 22).

habría producido casi idéntico efecto. Contrastando detenidamente algunos versos del pasaje de Alfeo y Aretusa, hemos podido concluir que sí parece haber conexiones léxicas que apunten a Anguillara; sin embargo, haciendo lo propio con el los símiles ovidianos – sierpe, hiedra y pulpo– del pasaje de Salmacis y Hermafrodito, parece alejarse algo tal posibilidad.

De otro lado, es evidente que, como dejó dicho –y nutrido de ejemplos– Maxime Chevalier en su estudio, las obras italianas, muy especialmente el *Orlando furioso* de Ariosto, sirvieron de puente vivo entre las obras de la Antigüedad y el *Bernardo*. No nos corresponde abundar más en ello.

Uno de los aspectos que puede llamar la atención al lector del *Bernardo* es la relativa poca presencia en el poema de referencias cristianas o bíblicas en comparación con las paganas. Sí que está presente en la obra, y en no poca medida, el cristianismo, y de él hace gala el sacerdote Balbuena cuando procede pero, visto el hecho en su conjunto, parece claro que nuestro poeta se adscribe a esa costumbre renacentista que otorga más alcurnia a lo grecolatino y especialmente a los personajes emparentados con otros de la Antigüedad. Habla Martín Zulaica de Bernardo del Carpio como caballero cristiano⁵³², pero esto es algo que creemos que se da más por sentado por su naturaleza intrínseca que por los rasgos concretos del héroe que dibuja Balbuena en su obra. En este aspecto una vez más la *pietas* enéidica jugaría su tradicional papel de puente entre culturas.

Por contraste, en cuanto el poeta ve la oportunidad se lanza a la ejemplaridad moralizante con ejemplos extraídos de la mitología, como en esta reflexión del godo Gundémaro sobre los variados cursos a los que se ve abocada la vida humana, que bien podía haber ilustrado con historia sagrada; sin embargo prefiere contar para ello con la carrera de Atalanta, la metamorfosis de Dafne, la de Acteón y el dolor de Orfeo por la muerte de Eurídice; y todo ello en una única estancia. Se dijera que el caudal de mitología le brota a Balbuena con tal fuerza que casi necesitara desprenderse de ella:

Corre tras sus manzanas Atalanta
y sólo el oro y no el engaño advierte,
Febo tras Dafne hállala hechas planta,
Anteón beldad que en ciervo lo convierte,
vuela a poner Eurídice la planta
sobre una flor, encuentra con su muerte,
vuelve su amante a verla y su contento
a un volver de cabeza es todo viento. (*Ber.* VII, 2)

Lo que no quiere decir que Balbuena desdeñe lo bíblico, como podemos observar poco después cuando, para describir los efectos del amor, hace uso de ello:

Es del amor sutil la flecha altiva
rayo sin resplandor, fuego encubierto,
cuyo blando calor con fuerza esquivo
bronces derrite al corazón más yerto:
a David prende, a Salomón derriba
y deja al gran Sansón a sus pies muerto,

⁵³² «dotándolo de los dones propios del caballero cristiano» (Zulaica, en los estudios preliminares a su edición del *Bernardo*, p. 40).

amarrando a los remos de su banco
al niño, al mozo, al viejo, al negro, al blanco. (*Ber.* VII, 57)

En cuanto a las alegorías morales que presenta al final de cada libro, puede que Balbuena crea en un sentido alegórico oculto de la mitología, como opina Chevalier, o, por decirlo con las quiásmicas palabras del propio autor, aquello que ofrecen “la parlara Grecia en sus ficciones y en sus verdades las historias santas” (*Ber.* I, 214). Aunque nos decantamos más bien, con Menéndez Pelayo, hacia la creencia de que Balbuena fuerza algo la máquina con estas alegorías finales, muchas de ellas carentes de tino y oportunidad y que incluso afean impertinentemente la sensación de belleza que han dejado los versos. Una buena solución es no leerlas⁵³³.

Pero resulta imprescindible matizar que nosotros nos referimos exclusivamente a las alegorías en prosa, las que están situadas al final de cada uno de los libros y que explican los hechos que se han desarrollado. Porque lo que resulta indiscutible es la querencia innata de Balbuena hacia el elemento alegórico, lo que se puede apreciar en las numerosísimas ocasiones en que, en el interior de la obra, hace gustosamente uso del mismo⁵³⁴. Cosa que parece contradecir en cierto modo el espíritu de lo expresado al respecto por Menéndez Pelayo, a pesar de que el santanderino se refiera también en exclusiva a las alegorías del final de cada libro.

La mirada de Balbuena hacia la mitología grecolatina va mucho más allá de los fragmentos señalados como de deuda concreta de autores concretos. En cuanto tiene la menor oportunidad el poeta se lanza a comparaciones y alusiones mitológicas⁵³⁵. Para describir la acción de los buitres que, en presencia del cuerpo de san Vicente, devoran los cadáveres de Glaura y Boacel, el poeta, creando una perfecta fusión de material pagano en un contexto cristiano, echa mano del mito de Prometeo:

Así en el yerto risco peñascoso
del inclemente Cáucaso se estiende
a roer el pecho al escultor curioso
el buitre horrible que sobre él esciende. (*Ber.* XII, 210)

⁵³³ Sin embargo Chevalier, reivindicando el citado estudio de Pierce, corrige del todo a Menéndez Pelayo –y también a Van Horne– porque sí cree a Balbuena sincero en el uso de las alegorías: «Balbuena croyait, avec Calderón et tant d’autres, au sens allégorique de la mythologie et à la moralité des métamorphoses» (Chevalier, *op. cit.*, p. 383). Sean o no de nuestro gusto estas alegorías, el que quiera leer el Bernardo debe convivir con ellas porque Balbuena las incluye generosamente en los versos de la obra, de lo que da prueba, por poner tan solo un ejemplo significativo, la prolongada historia alegórica de Galirtos que ocupa aproximadamente la segunda mitad del libro X.

⁵³⁴ Para un estudio del valor de las alegorías del *Bernardo* v. el artículo del propio Pierce “L’allégorie poétique au XVII^e siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena” (1949).

⁵³⁵ No hemos abordado en nuestro trabajo el estudio mitográfico de fuentes no literarias del *Bernardo*. Hicimos alguna incursión en los manuales que señaló Van Horne para el *Compendio apologético* y la *Carta al arcediano* (v. el capítulo introductorio, pp. 23-24) –y también en algún otro como la tan manida *Officina* de Ravisius Textor– pero nuestro breve acercamiento no resultó fructífero y lo abandonamos. Una simple catalogación del caudal de mitos clásicos presentes en el *Bernardo* proporcionaría en sí mismo un copioso e interesante material que catalogar y con el que trabajar. La cantidad de alusiones mitológicas de cuño grecolatino que posee el *Bernardo* es tan enorme, tan rica y tan variada que excede la posibilidad de incluirlas y comentarlas en el marco de nuestro trabajo, que ha ceñido básicamente a las que pueden presentar deuda literaria concreta.

Son muchísimas las ocasiones en que las historias que presenta Balbuena portan el recuerdo de conocidos mitos: es evidente que en los sacrificios periódicos en el templo levantado sobre el viejo laberinto de la isla de Creta resuenan los sacrificios minoicos; sin salirnos del mismo mito, la sombra de Teseo asoma en el héroe Bernardo cuando éste se enfrenta a un toro en el castillo del Carpio; la ofendida Venus de la historia de Cupido y Psique renace en el hada Alcina cuando ésta se muestra celosa del éxito mundano de Angélica y provoca su rapto por unos piratas; Mercurio seduciendo a Dulcia recuerda a Marte en sus amores con la albana Rea Silvia; este mismo Marte engendrando a Arcangélica en Angélica no puede dejar de traer a la mente al mismo dios haciendo lo propio con Rómulo y Remo; la lucha de Orimandro y la serpiente trae automáticamente a la memoria a Hércules en su pugna con la hidra de Lerna; el sueño sangriento de Roselio, que le sirve para acometer la huida de Valencia, recuerda mucho al de Dido cuando se le aparece Pigmalión y le avisa del peligro que corre en Sidón; la consiguiente huida de los monjes con el cuerpo de san Vicente también parece un claro eco de la huida de Anquises con el Paladio; por último, en Bernardo alejado del elemento femenino representado por Crisalba por acción del hada Morgana, es inevitable ver a Eneas cuando, por voluntad de los dioses, debe abandonar Cartago para seguir con su misión de fundador de la nueva Troya, máxime observando que en ambos casos el amor del héroe hacia su dama no es correspondido con la misma intensidad por ella. Y, ya hacia el final de la obra será un personaje secundario, Estordían, el que se convertirá en un nuevo Eneas en su afán de encontrar asiento para sus hombres fugitivos del norte de África, lo que logrará con la fundación de la ciudad de Granada.

Creemos haber demostrado, pues, que la erudición de Balbuena, que, ya desde el primer comentario que sobre ella hizo Lope, ha constituido unos de los rasgos definitorios que se le han atribuido, va mucho más allá de la pedantería que se desprende de la abrumadora y cargante acumulación de citas que encontramos en la *Carta al arcediano* y en el *Compendio apologético*. Si la corriente imitatoria de Ariosto había dado síntomas de lógico agotamiento en la época en que se escribía el *Bernardo*, no ocurre lo mismo con la de plasmar a los clásicos grecolatinos. Así lo demuestra la calidad de buena parte de los versos que se acercan de manera directa a los modelos de la Antigüedad. Somos, en todo caso, muy conscientes de que, y más en el contexto de una obra tan gigantesca, hay fragmentos de entre los que hemos seleccionado en los que la intertextualidad no debe ser necesariamente la única mirada posible.

Lo que está claro es que, por expresarlo en la terminología popularizada por Genette, el *Bernardo* sería, aun sin referencia paratextual explícita, un hipertexto resultante –o derivado– de varios hipotextos⁵³⁶. De entre todos sus hipotextos destacaría, por vía de imitación o transformación indirecta, el *Orlando Furioso*, por delante de la *Eneida*, con la que sin embargo Balbuena juega en el interior de su obra de manera sutil y exquisita, incluyendo numerosísimas referencias a la obra virgiliana, bien en forma de imitación, bien como exornos.

Visto el enorme caudal de deuda grecolatina clásica que arrastra e incorpora el *Bernardo*, la obra de Balbuena se podría perfectamente identificar con el doble sentido de la palabra latina *ludus*, que incluye y contiene en un mismo término el concepto de “juego” y el de “estudio”. Y es que el poeta parece ir dejando en su obra pistas para que

⁵³⁶ V. Genette, *Palimpsestos*, pp. 17-18.

los buenos conocedores de los escritores clásicos reconozcan los pasos que ha dado. De manera similar actuaba el profesor Juan Latino en las aulas granadinas cuando, en un marco diferente, el de la pedagogía literaria, los alumnos emprendían bajo su guía el acercamiento a la *Eneida* a través de su poema *Austrias carmen*⁵³⁷. El profesor dejaba en ocasiones como ejercicio para sus discípulos el adivinar qué obra estaba imitando en tal o cual pasaje. Así, más que de influencias, cremos que se debe hablar, en el caso del *Bernardo*, de recreaciones o, permítasenos el término, de “guiños” lanzados a un auditorio compuesto en buena medida por degustadores literarios versados en las fuentes clásicas.

Francisco de Quevedo, que honró con elogiosas palabras a su colega Bernardo de Balbuena y al que éste, como hemos visto, rinde sentido homenaje en el libro XXIV del *Bernardo*, dice al respecto de los libros de la Antigüedad:

De unos y de otros procuro aprovecharme; de los malos para no seguirlos, y de los buenos para procurar imitarlos.⁵³⁸

Si Balbuena leyó los que le parecieron malos, no lo llegaremos a saber; pero sí sabemos que a los que le parecieron buenos les dio adecuada presencia en su obra.

Cuatro siglos más tarde que Quevedo el novelista y articulista Juan Manuel de Prada, nos deja estas palabras a propósito de la modernidad que aporta la tradición, y que nos resultan útiles para definir la manera de proceder de Balbuena en el *Bernardo*:

El moderno verdadero actúa como un terreno en barbecho, que rumia y digiere el pasado y deja que el agua se infiltre en ese pasado, para vivificarlo y formar con él una argamasa inédita.⁵³⁹

Y esto es lo que dice la filóloga María Rosa Lida sobre el concepto de tradición en la literatura:

Tradición literaria es en los verdaderos poetas recreación y reactualización de los temas, por más que en todos los tiempos haya versificadores que los usen como repetición de tópicos literarios.⁵⁴⁰

No fue éste el caso de Balbuena, conocido y apreciado por Lida, y que fue uno de los poetas que mejor supo recrear y actualizar los viejos tópicos en su obra épica, extrayendo de ellos con finura la sabia renovadora con que impregnó sus versos.

La mezcla de elementos estilísticos, tratada como característica casi “fundacional” del arte de Balbuena, nos la dejaba ya en suerte Marcelino Menéndez Pelayo cuando afirmaba:

⁵³⁷ Cf. el artículo de José María Anguita y Elisabeth R. Wright “Sombras de la *onerosa praeda*: un *exemplo* virgiliano para un aula granadina” (2012).

⁵³⁸ En *Carta segunda moral e instructiva*, párrafo 27, escrita por Quevedo a su amigo Adán de la Parra, en la que le describe su vida en la prisión del convento de San Marcos en León y su refugio en los libros.

⁵³⁹ El artículo versa en realidad sobre la obra del cineasta, manchego como Balbuena, Pedro Almodóvar y fue publicado en el diario ABC el 30-III-2000.

⁵⁴⁰ María Rosa Lida, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española” (= *La tradición clásica en España*, p.38).

Pero la manera predilecta y habitual de Valbuena es [...] muy alta de color, muy aventurera e impetuosa, formada con tan varios elementos como la viciosa lozanía de Ovidio, el número sonante y la enfática altivez de Lucano, de Estacio y de Claudiano, y la risueña fantasía del Ariosto, con cuyo filtro mágico diríase que se adormece la naturaleza en un perpetuo sueño de amor.⁵⁴¹

Y es que no es posible gozar plenamente de la alta poesía contenida en el *Bernardo* sin tener presentes estas palabras del sabio santanderino, con las que no podemos estar más de acuerdo (a pesar de su edulcorada coda).

Concédasenos indulgencia, al ir ya concluyendo, por la inclusión de una visión personal. Hemos tenido la fortuna de contemplar varias veces en los últimos tiempos la mole del monasterio de Uclés, cabeza de la Orden de Santiago, levantada en aquellos tiempos épicos e imperiales que a Balbuena le tocó vivir, y que es un bello complejo artístico situado no lejos de sus tierras manchegas natales⁵⁴². El complejo se alzó, en no pequeña medida, aprovechando el viejo teatro romano de la vecina ciudad de Segóbriga, a cuyas piedras, como a los antiguos versos de los poetas latinos paganos, se les concedió allí una segunda vida, ahora cristiana. Paseando los alrededores de sus muros, se pueden apreciar, si uno afina la vista, perfectamente engarzadas en el conjunto, elementos que siglos antes sirvieron al género teatral al que estaba dedicado el edificio primigenio. Pues bien, de un modo parecido Balbuena levantaba su epopeya, colocando en su particular argamasa literaria extractos de esa frondosidad verbal que le regalaban Virgilio, Ovidio o Lucano, quienes revivieron en él dentro de un viejo género, el épico, que cobraba una vez más una existencia nueva. Gozan además ambas obras artísticas, la arquitectónica y la poética, de una función política similar, la de glorificar a su patria; la misma función con que nació el proyecto de la *Eneida*.

Y es que eso es el Renacimiento, en el que la labor de los poetas de los siglos de oro para con los clásicos latinos es semejante a la que llevaron a cabo en su día los propios poetas latinos para con los griegos. Ellos conocieron los textos, los valoraron, los admiraron, los asimilaron, los amaron y, sólo a partir de la consolidación y maduración de este proceso, crearon sus propias obras. Del mismo modo Balbuena, que conoce a los poetas clásicos en su época de formación, los hace suyos durante años para acabar plasmando su admiración por ellos en el corazón de su propia obra.

Quedó Balbuena, para Menéndez Pelayo, como el más feliz de los imitadores de Ariosto⁵⁴³; para Van Horne, como un seguidor del propio Ariosto (y también de Boiardo); también Pierce lo ve como un gran asimilador del universo del *romanzo*

⁵⁴¹ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana I*, pp. 50-51.

⁵⁴² En el monasterio de Uclés, situado en la actual provincia de Cuenca, pasó dos años como caballero Luis de Zapata, el autor del *Carlo famoso*, y allí mismo fue nombrado caballero de Santiago otro ilustre épico aurisecular, Alonso de Ercilla, el poeta de la *Araucana*, a quien admira Balbuena.

⁵⁴³ «Sobre la poesía épica dominaron en el siglo dos escuelas contrapuestas, la que pudiéramos llamar *histórica* y la *novelesca* o *fantástica*. Los principios de esta segunda pueden verse expuestos (mezclados, en verdad, con los de la escuela *alegórica*) en el prólogo del *Bernardo*, de Valbuena, el más feliz de los imitadores de Ariosto» (Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España II: siglos XVI y XVII*, capítulo X, p. 237).

italiano⁵⁴⁴. Van Horne deja claro que el *Bernardo* es en realidad una gigantesca fusión de épica caballeresca con elementos grecolatinos paganos:

In fact, the fusión of the cycle of antiquity with the cycles of the middle ages is a prominent feature of the renaissance literature of entertainment.⁵⁴⁵

Pero el plan de Balbuena no era el de ser el Ariosto español; o, al menos, su plan era doble. Por la distribución temática y genérica de su obra, por su adscripción a la *rota Vergilii*, Balbuena quiso ser recordado como el Virgilio del Imperio español. Y a fe que lo intentó y que hasta en buena medida lo consiguió. Incluso si atendemos al grado de pulimiento de sus tres trabajos, vemos que son de buen acabado los dos primeros –los correspondientes al *genus humile* y al *genus medium*– pero, como en el caso del Mantuano, no podemos decir lo mismo del más ambicioso de sus proyectos. Porque, si bien no es posible afirmar que su ejemplo de *genus altum* esté incompleto –Balbuena revisó y revisó el *Bernardo*– sí es evidente que la obra adolece de los defectos que se vieron desde los primeros críticos dieciochescos y decimonónicos. Y porque, aunque modificó su epopeya –lo que le habría gustado hacer a Virgilio con la suya y la muerte le impidió–, el *Bernardo*, tan lleno ya en origen de excesos, quedó, y permítasenos el oxímoron dadas las dimensiones del poema, irremisiblemente defectuoso.

Tan solo la aparición de un poeta genial como Virgilio libró a la épica romana de quedar sumida en la noche de un callejón sin salida⁵⁴⁶. No será Balbuena (realmente no será nadie) quien dé ese giro en el contexto de una épica culta española que seguía buscando su camino, aunque acaso fuera Balbuena el único poeta con capacidad técnica para hacerlo. Pero su obsesión, constante y varias veces confesada, es emular a Virgilio y a Homero, que son los dos únicos escritores de los que se acuerda en sus detalladas revistas geográficas, históricas y eruditas desde el barco volador. En la descripción de Italia no puede pasar por Mantua sin recordar a Virgilio y, al pasar a describir España, el poeta lanza al aire su deseo de que la cante un nuevo Virgilio o un nuevo Homero.

Probablemente no le faltaba razón a don Cayetano Rosell cuando afirmaba aquello de que Balbuena creó con el *Bernardo* “el monstruoso engendro del pintor de Horacio”, pero es también innegable, como reconoce el mismo Rosell, que supo dotar a ese monstruo de una belleza poética interior que supera la de otras creaciones mucho menos monstruosas⁵⁴⁷. Y para ello contó con la imprescindible colaboración de Virgilio, de Ovidio, de Lucano, de Estacio, de Claudiano, y hasta del propio Horacio.

⁵⁴⁴ Cf. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, p. 278.

⁵⁴⁵ Van Horne, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁴⁶ Para seguir este proceso hasta llegar al decisivo giro virgiliano en Roma cf. José Luis Vidal, “De Ennio a Virgilio: una aproximación al análisis intertextual de fragmentos épicos” (2018).

⁵⁴⁷ La calidad poética de muchos de los versos de Balbuena es algo casi universalmente reconocido, si exceptuamos casos como el de Marchena y el de Hermosilla (v. capítulo introductorio).

APÉNDICE:

SINOPSIS ARGUMENTAL DEL *BERNARDO*

LIBRO I:

Presentación del poema

El poeta invoca a la Musa y presenta su poema y el asunto de la batalla de Roncesvalles (1-2). La obra está dedicada al conde de Lemos (2-4). Presentación de los habitantes del norte de España en tiempos del rey Alfonso el Casto y de los acontecimientos que habrán de desembocar en la guerra entre Francia y España (5-17). Las causas de la guerra que se va a contar y los presagios previos a la misma (18-22). La grandeza de Carlomagno, las vicisitudes de la fortuna y los paladines de Francia (23-30). La envidia hace su aparición (31).

La ira de las hadas contra Francia

Francia ha enfurecido a las hadas, a las que los paladines francos ignoran por completo (32-35). Así que una de ellas, Alcina, planea vengarse de los franceses. Para ello piensa en valerse de la actuación de un joven español a quien ella ya vislumbra a bordo de un galeón que recorre en estos momentos el mar Tirreno, en el momento en que va a ser nombrado caballero (36-41). Descripción de la carroza y de la vestimenta de Alcina (42-46). Alcina viaja ahora hacia el norte en dirección al palacio de su compañera, el hada Morgana (47-55). Descripción de las ricas posesiones de Morgana (56-64). Alcina está a punto de llegar al palacio de Morgana (65-66) pero el poeta la abandona momentáneamente para transitar hacia otra historia (66-67).

La entrada en prisión de don Teudonio

Han pasado casi veinte años desde que el Alfonso el Casto, rey de León, descubriera las relaciones entre su hermana Jimena y don Sancho, el conde de Saldaña; razón por la cual a ella la hizo ingresar en un convento y al conde lo encerró en prisión (68-76). Y ahora otro caballero, don Teudonio, es introducido en la misma mazmorra que el conde de Saldaña (77-80). El conde pregunta a su compañero de celda por las últimas novedades del reino y Teudonio se dispone a responderle con cortesía y amabilidad (81-88).

Cuenta Teudonio sus andanzas al conde de Saldaña

La tierra está plagada de funestos presagios (88-90). Teudonio cuenta su noble genealogía (91-95). Refiere algunas de sus hazañas pasadas, empezando por su victoria sobre los moros en Lutos y la toma de la ciudad de Lisboa (96-99). Cuenta a continuación cómo fue enviado a París con la misión de pedir la mano de Berta, la hermana de Carlomagno, para el rey Alfonso (100-101). Pero, en ausencia de Teudonio, el traidor Manuces lideró con éxito una revuelta contra Alfonso (102-108). Cuando la noticia llegó a París, Carlomagno envió inmediatamente tropas de auxilio al mando de Gaiferos, quien llevaba consigo a su prometida Melisenda (108-114). Pero Rodamonte atacó por sorpresa a este ejército (115-121). Gaiferos, despertado bruscamente del sueño, luchó con Rodamonte hasta que ambos fueron separados (122-139). Alancredo de Galarza defendió la tienda de Melisenda, donde se encontraba también Rosia, dama a la que él mismo amaba sin ser correspondido. Pero Rosia salió de la tienda y fue herida por un dardo. Alancredo salió furioso tras el moro que había disparado y lo mató. Rosia, herida ya de muerte, lamentó a última hora su frialdad hacia Alancredo, quien acabó muriendo también por las heridas recibidas (139-177). Entonces Teudonio reunió lo que quedaba de las derrotadas tropas de Gaiferos (178-180). Melisenda fue llevada presa hasta la ciudad de Sansueña y Gaiferos fue rescatado casi sin vida del campo de batalla (180). A continuación Teudonio se dirigió a Samos, donde se había refugiado Alfonso, para prestarle su ayuda (181-182). Luego partió hacia León para poder ver a su prometida Arlinda. (183-185). Iba disfrazado pero confió el secreto de su disfraz a su supuesto amigo Garilo (186-188). La familia de Filarco, el padre de Arlinda, estaba horrorizada porque el usurpador Manuces había pedido a Arlinda en matrimonio y ya había dipuesto una escolta para ella (189-190). Así que, con disfraz

de mujer, Teudonio acompañó a Arlinda, decidido a dar muerte al tirano o quitarse la vida (191-197). Pero Garilo se preparaba para traicionar a don Teudonio (198-200). Llega el carcelero y queda interrumpida la relación (200).

La visita de Alcina a Morgana

Irritada con el paladín franco Orlando, Morgana usa sus libros y sus bolas de magia para observar en ellos el futuro que le depara a Francia (201-206). Morgana recibe cálida y amistosamente a Alcina (207). Detallada descripción del palacio del hada Morgana (208-233).

LIBRO II:

Las visiones de Alcina en el Hades

Tras haber escuchado algo de música, Alcina y Morgana se retiran al jardín a parlamentar (1-8). Alcina recuerda la afrenta de Orlando, que destruyó el jardín de Morgana, y hace causa común con ella (9-13). Le dice que ha descendido al Hades y le cuenta todo lo que allí vio: a Demogorgón y a las Parcas (14-24); a una Francia humillada por un joven, la fama de este joven y también la del poeta que lo cantará (25-32); el origen de los godos y su historia desde Alarico hasta Alfonso, con una glorificación de los ancestros de Bernardo (33-68); a la familia de Bernardo y su primera educación en León por el propio rey Alfonso (68-71); su posterior educación en Icaria por el sabio griego Orontes (71-77); al rey Alfonso, que comete el error de ceder su reino a Carlomagno (78-86); a los nobles españoles que rechazan este acuerdo y que Francia desea ahora hacer valer por la fuerza (87-90).

Las armas de Aquiles

Halagada por Alcina, Morgana le promete su ayuda. Le sugiere entregar a Bernardo las armas que fueron de Aquiles, ocultas ahora en el Mar Jonio (91-98). Se escuchan sonidos de guerra que tapan las palabras de Morgana y aparecen las famosas armas de Aquiles (99-100).

El castillo de la Fama

Se describe con muchos pormenores el castillo de la Fama y se incluye una invocación elogiosa de la misma (101-116).

Ferraguto libera a una ninfa

El ejército español está compuesto por elementos diversos en religión y leyes (117-118). Marsilio manda al caballero moro-aragonés Ferraguto a reclutar tropas. Descripción de Ferraguto (119-122). Ferraguto alcanza el río Ebro, se queda dormido en el interior de una cueva y sueña con el amor, que siempre ha pasado de largo en su vida (123-134). Se despierta al oír un grito de socorro y ve a un sátiro intentando abrazar a una ninfa (134-139). Ferraguto acaba con el sátiro, que se convierte en piedra mientras de su herida mana la fuente del Desengaño (139-152). La ninfa liberada se llama Iberia y está muy agradecida a Ferraguto por su ayuda (153-159).

Las profecías de la ninfa Iberia

Iberia, ninfa fluvial, describe las bellezas naturales del país que habita (159-170). Cuenta a Ferraguto que cuando se encontraba desnuda fue abordada por el dios del río, quien la persiguió en cerrada carrera mientras ella trataba de huir (171-174). Pero Diana, a quien invocó la ninfa, la protegió rodeándola con una niebla y convirtiéndola en una corriente (174-178). El dios del río unió entonces sus aguas a las de ella, y de este modo ella se unió a él. Desde entonces habita en una cueva cercana dedicándose a bordar junto a otras ninfas del lugar (179-180). Iberia es hija de Íbero y nieta de Túbal, de la estirpe de Jano, y se ocupa sobre todo de los asuntos de la gente ibérica (180-182). Le muestra a Ferraguto su telar, donde aparecen las hazañas de nueve famosos capitanes de España: Nuño Belchides, Fernán González, el Cid, el Gran Capitán, el Marqués de Pescara, Hernán Cortés, el Duque de Alba, el Marqués de Santacruz y don Juan de Austria, en el que se detiene para cantar su alabanza (183-203). Le habla también del caballero Bernardo del Carpio y sus futuras hazañas (204-211). Informa también a Ferraguto de cómo él

mismo, mediante abluciones rituales y un sacrificio a la antigua divinidad del lugar, puede llegar a convertirse en un ser bello e inmortal. Ferraguto entonces se moja la cara en la corriente y se vuelve hermoso (212-218).

LIBRO III:

Ferraguto sale en busca de Bernardo

Las grandes alabanzas que ha escuchado acerca de Bernardo tocan a Ferraguto en su orgullo así que se decide a ir en su busca para derrotarlo. En el camino encuentra a una doncella que huye de un caballero (1-7).

Sigue Teudonio contando su historia al conde de Saldaña: aparición de Bernardo

Cuenta Teudonio que, tras la traición de Garilo, mató a Manuces, colgó su cuerpo de una ventana y restableció a Alfonso en el trono (8-13). Alfonso ejecutó, acusado de sedición, al hermano del moro Mahamut y éste tramó la venganza (14-19). Alfonso marchó a una cacería en las posesiones de Filarco en el valle de Miduerna, donde Garilo era el gobernador, y éste hizo creer a Alfonso y a Teudonio que él no había tenido nada que ver con el episodio de Manuces (20-23). Mientras estaba cazando Alfonso se encontró con dos extranjeros, un viejo y un joven (que son el sabio Orontes y Bernardo). Se describe detalladamente al joven (24-34). Un traicionero ataque de los moros, que tenían la intención de apresar al rey, se convirtió en un cuerpo a cuerpo en el que el joven demuestra su gran valor. Una vez conseguida la victoria, el muchacho, que ha sido herido, desaparece (35-81). El rey Alfonso atribuye la valiente actuación del joven a la intervención divina (82-85). Y como hay sospechas de que Teudonio y Filarco están implicados en el ataque, las posesiones de Filarco, en las que se iba a hospedar el rey, son arrasadas y Teudonio es encerrado en prisión (86-90).

El conde de Saldaña revela su identidad

El conde de Saldaña pregunta por el nombre del joven (91-95). Teudonio le dice que un campesino, Silvano, le entregó a Alfonso una carta de Orontes en la que se afirmaba que el joven era Bernardo, a quien el propio Orontes, un sabio griego, había raptado y criado durante diez años y a quien había traído ahora a España para ayudar al rey. Teudonio explica quién es Bernardo (96-114). El conde entonces, emocionado, revela a don Teudonio su propia identidad como padre del joven Bernardo (115-117).

Disensiones en el consejo de guerra de Carlomagno

Francia se encuentra en la cima de su gloria y prosperidad (118-125). Carlomagno deja en manos de su paladín Orlando la gestión de la guerra en Gerona y vuelve a París para asistir a una asamblea (126-128). Los miembros del consejo aprueban los planes de Carlomagno para la conquista de España (129-131). Pero el sabio consejero Malgesí se opone a ello porque niega la legalidad de la reclamación del trono de España que pretende Carlomagno. Malgesí expone ante los franceses el gran destino que le espera a España (131-145). En contra de la opinión de Malgesí se alza Galalón, quien se burla de él en la asamblea y urge a Carlomagno a seguir adelante con sus planes (146-155). Tras la agria disputa dialéctica entre Malgesí y Galalón, Carlomagno expulsa al primero de la sala del consejo (156-157). Descripción de Galalón (158). Malgesí, como ve ya irremediable la guerra, antes de abandonar la sala lanza una maldición contra los franceses (159-162). Malgesí parte hacia oriente en busca del caballero Reinaldos, que permanece allí víctima del encantamiento de un hada (163). La asamblea, por su parte, decide que la guerra comience el abril siguiente (164-169).

Orontes rapta al niño Bernardo

Balbuena expone las cualidades que debe poseer un buen poema épico (170-175). El autor vuelve ahora a dar noticias del sabio Orontes y de los acontecimientos en la vida del joven Bernardo (175-179). Tras haber castigado a sus padres, el rey Alfonso ha criado al muchacho como si fuera su hijo (179-180). Pero entre tanto el hada Alcina ha descubierto al mago Orontes, de quien se describe ahora su aspecto y su sabiduría (181-184). Así que Alcina decide

delegar en Orontes el cuidado de Bernardo no sin antes entregar al sabio un libro de magia de Morgana (185-187). Pero el sabio Malgesí, al que se describe como un gran estudioso de la magia, había tenido acceso a unas predicciones sobre la futura derrota de Orlando a manos de Bernardo. Sin embargo Malgesí tenía confianza en que, por medio de ciertas combinaciones nigrománticas, podría alterar ese funesto futuro para los franceses (188-195). Así que se puso manos a la obra para secuestrar a Bernardo pero Orontes se le anticipó con rapidez llevándose al muchacho por los aires a lomos de un grifo, lo que deja a Malgesí perplejo (195-200). De este modo Orontes se hizo cargo de Bernardo y preparó el camino para la gloria de España y su dominio del mundo (201-205).

LIBRO IV

Malgesí y los demonios

Orontes desata un gran humo negro que atrapa a Malgesí, que queda colgado de los pies en un árbol y pierde su cuaderno de magia (1-4). El demonio Trashurgín coge el manual de Malgesí y convoca a una serie de demonios al servicio de Belcebú (5-8). Satán propone una acción contra España, país que parece estar escapando a su en otro tiempo férreo control (9-22). Belcebú replica que a él le gustaría actuar pero que el enemigo es demasiado fuerte y así se lo hace ver a Satán (22-26). Pero hace su aparición un ángel maravilloso, defensor de España, que acobarda a los demonios recordándoles los numerosos mártires españoles y el destino glorioso que le espera al país (26-49). El ángel se eleva por el cielo como el arco iris (50-51). Entonces los demonios regresan desconcertados junto a Malgesí, al que acosan. Pero éste invoca a Jesucristo, lo que provoca que se los demonios se dispersen (52-55). Malgesí permanece colgado hasta que es finalmente rescatado por unos campesinos (56-59).

Bernardo es nombrado caballero. Orimandro y Angélica la bella.

Balbuena compara su labor con la del hombre que surcó por primera vez los mares e invoca para su barco la ayuda del rey Felipe II (60-67). Orontes cura las heridas de Bernardo y ambos parten hacia levante (68-69). Catálogo de lugares del norte de España, de oeste a este (70-74). Bernardo esperaba que Carlomagno lo nombrara caballero pero, al enterarse de la partida del César, deja que su caballo lo lleve adonde él quiera. Así se aleja de Orontes alcanzando el mar de Colibre a la caída de la noche (75-79). Despertado por los gritos de alguien que pide socorro, encuentra tras de sí una armadura y sigue a un rayo de oro hasta la orilla (80-86). Allí sube a bordo de un barco que lo lleva, sin velas ni remos, hasta un galeón armado, donde lo reciben dos hombres persas (87-92). El barco pertenece a Orimandro, el rey de Persia, quien concede a Bernardo audiencia (93-95). Orimandro, por su parte, corteja infructuosamente a una dama, Angélica, pero ella se muestra insensible a sus requiebros. A Bernardo le sorprende esta situación y la situación de Orimandro le provoca lástima (96-113). Bernardo pide al rey que lo nombre caballero y éste acepta (114-122). Bernardo promete lealtad a Angélica, que le ciñe su espada con frialdad mientras Orimandro le abrocha las espuelas (123-128). Bernardo asume el juramento de la caballería (129-131). Ahora, observando desde el primer momento su recién estrenado voto, conmina a Orimandro a que libere a Angélica, alegando que el amor obligado no es cosa buena (132-138). Aunque Orimandro respeta lo que le dice Bernardo, es reacio a hacerle caso (139-145). Así que ambos acaban enfrentándose en un largo duelo –dura dos horas– que concluye con la victoria de Bernardo (146-164). El español, tras lamentar las heridas que ha provocado a su oponente, repele el ataque de que es objeto por parte de la tripulación del persa. Orimandro se muestra hundido y solicita el golpe de gracia pero Bernardo trata de animarlo, aunque la bella Angélica se sigue mostrando cruel con él (165-176). Aparece un carro de fuego tirado por serpientes que se lleva a Angélica. Todo ello ha sido planeado por Alcina (177-184). Orimandro se lamenta de su cruda suerte (185-190). Bernardo le cuenta entonces al rey cómo oyó en sueños los gritos de Angélica pidiendo ayuda y cómo llegó al barco. Amanece en el barco (191-199).

LIBRO V

Orlando y Garilo

Tras la caída de Gerona, Orlando y sus hombres se afanan en encontrar el castillo que levantó Atlante para Rugero (1-4). Se encuentran con dos cadáveres y seis hombres que huyen cuando ellos se acercan; otro hombre les pide fingidamente ayuda (se trata de Garilo). El poeta añade que esta aventura retrasa la guerra diez meses (4-8). Garilo, tras el ataque moro al rey Alfonso, entró al servicio de Mahamut. Pero fue descubierto en un complot contra él y acabó huyendo (9-13). Rumbo a Francia, alcanzó el bosque en el que estaban las ruinas de la morada que, según se contaba, había preparado Morgana para el rey Arturo. Allí se topó con una banda de ladrones, que eran los seis hombres que huían, miembros de la banda que había asesinado a los dos hombres que fueron encontrados muertos por Orlando. Garilo permanece con ellos con el fin de engañar a los franceses (14-20). Los franceses creen que Garilo ha sido víctima de los ladrones (21-25). Garilo se dispone a contarles una historia en la que él les revelará cuál es el don más grande de la fortuna (26-28).

Ferraguto y la historia de Argina

Ferraguto mata al perseguidor de la doncella que le pedía que ayudara a su amado contra unos saqueadores que habitan en un castillo de la zona. Durante el camino ella se dispone a contar su historia (28-34). Es Argina, nacida en Córdoba, hija de Doriscán y de una rehén cristiana. Doriscán fue mandado al exilio a Nájera por el rey Albucasar (35-36). Aliatán entregó el reino de Oca a Zumail, quien en Castroviejo capturó a dos doncellas cristianas, Nunilo y Alodia, cuyo patrimonio codiciaba (37-39). Alodia fue presentada a Argina. Argina compara las religiones cristiana y mahometana mientras el incrédulo Ferragut ríe (40-47). Harpalí, el repulsivo hijo de Zumaíl, enamorado de la imperturbable Alodia, decidió entrar a medianoche en las habitaciones ocupadas por ella y por Argina (48-59). Despertada por una tormenta, Argina encontró a Alodia rezando y, junto a ella, blandiendo una brillante espada, a un ángel que la protegía de Harpalí. Argina entonces se desmayó y al día siguiente le prometió a Alodia hacerse cristiana; pero no cumplió su promesa (60-69). Una multitud invadió la casa para vengar a Harpalí, cuyo cuerpo fue encontrado colgando de una morera. El resultado fue Zumaíl y Doriscán muertos, Aliatán huido, Argina arrestada y Alodia sentenciada a muerte (70-75). Alodia alcanzó el martirio (76-87). Argina fue rescatada por su pretendiente, el moro Auchalí, y huyó con él hasta que fueron atacados por los saqueadores (88-92). Argina reitera ahora a Ferraguto su petición de ayuda (93).

Ferraguto con Argina y Auchalí

Encuentran a Auchalí moribundo (94). El poeta reflexiona sobre la bondad y la maldad en los hombres (95-96). Ferraguto lucha contra los saqueadores, mata a algunos y dispersa al resto (97-114). Argina acuesta a Auchalí en su regazo y reza invocando la ayuda de Alodia que está en los cielos (115-119). Ferraguto llega hasta el castillo y libera a sus prisioneros (120-122). Lleva a Auchalí hasta el castillo, donde es atendido por Alpidio, un cristiano con conocimientos de medicina. Ferraguto informa de que el castillo es del gigante Bramante, quien sin duda volverá pronto. Así que deja a los amantes en una ermita cercana donde Auchalí muere tras haberse convertido al cristianismo. Argina, habiéndose hecho también cristiana, entra en un convento de clausura (123-132).

La historia de Yusef

Ferraguto sigue su camino y se encuentra en el monte con Yusef, un anciano que escucha encantado su victoria en el castillo (133-137). El viejo tiene ciento cincuenta años y entró en España en tiempos de la conquista de los árabes. Es tío de Galaf, rey de Toledo, quien se retiró y le dejó el mando a su yerno Aliatán. Pero el malvado Bramante le quitó el castillo, desde donde ejercía el latrocinio con sus hombres (138-143). Bramante se enamoró de Galiana, la hija de Galaf, pero, como fue vencido por Bravonel, abandonó Toledo para ocupar el castillo de Yusef. Más tarde Bramante dejó ese castillo a otros ladrones y se marchó a otro lugar. Yusef pide a Ferraguto que lo restituya en su castillo (144-152).

Ferraguto y Yusef

Yusef y Ferraguto, que se ha enamorado de Galiana tan solo por su descripción, se topan con un caballero que persigue a otro, pero su caballo le falla. Ferraguto y Yusef lo siguen hasta que llegan hasta un cadáver de un caballero recién muerto. El caballero se llama Bahamel y se apropia del caballo del muerto, cuando aparece doncella pidiendo ayuda (153-155). La chica cuenta a Bahamel que su falso amigo Arcalí ha escapado con la esposa del propio Bahamel. Bahamel se muestra abrumado por las heridas y por el dolor pero Ferraguto se dispone a vengarlo (156-158). Ferraguto llega hasta una choza de pastores donde consigue comida, rústicos manjares que le resultan deliciosos (159-163). Pasea por cuevas, fuentes y prados, exquisitos lugares de la naturaleza, y se dirige después a una ladera de la montaña en la que se queda dormido. Sueña que ve a Galiana en sus palacios (164-173). Descripción de los palacios y aparición en el sueño de la propia Galiana, hasta que un triste gemido en el bosque le despierta (174-186).

Las operaciones bélicas del rey Alfonso

El rey Alfonso se lamenta de que la ambición haya puesto a España a las puertas de la contienda civil (187-188). Alfonso derrota a Mahamut en Galicia (189-193) y ahora planea un avance sobre Pamplona (194-196). Un mensajero llegado desde Sansueña se dirige al consejo de Alfonso, al que trae la noticia de que tropas moras bajo el mando de Cardiloro marchan contra la ciudad para reforzar a Carlomagno y a Pamplona (197-211). Tras consultarlo, Alfonso decide enviar un ejército bajo el mando de Tibalte para socorrer a Sansueña y anuncia el traslado de la corte a Burgos (212-216).

LIBRO VI

Garilo cuenta su propia historia

El poeta describe a Garilo, descendiente del rey bastardo Mauregato, poniendo especial énfasis en su origen catalán (1-3). Garilo cuenta que se enamoró de una muchacha de una aldea en la ribera del Tarno (4-6). El poeta presenta al amor como una mezcla de gozo y dolor (7-8). Garilo encontraba muchos obstáculos en el camino de su aún inmaduro amor (9-14) pero finalmente se pudo encontrar con su amada, llamada Gila (15-19). Tarciso, fiel amigo de Garilo, mató en el transcurso de una reyerta a Silvio, hermano de Gila, y Garilo fue detenido como el asesino (20-23). Pero Tarciso confesó su culpa y ocupó el lugar de Garilo en prisión (24). Garilo consiguió la liberación de Tarciso y por ello se atrajo la animadversión y la enemistad de Alfeo, el padre de Silvio y Gila (25-28). Alfeo trató de atrapar y matar a Tarciso y, en la oscuridad, Garilo acabó matando por error al propio Alfeo (29-33). Garilo entonces se vio obligado a abandonar su casa por la presión de sus conciudadanos, incluida la propia Gila, que le dio tres años para descubrir y traerle el don más grande de la fortuna (34-36). Garilo llevaba un año buscando en vano y pasando por muchas aventuras cuando naufragó con dos compañeros y se topó con los seis ladrones que mataron a sus amigos justo antes de que llegasen Orlando y sus hombres (37-49).

El don más alto de la fortuna

Orlando y algunos de sus hombres discuten sobre cuál es ese don, el más soberano de la fortuna, que pide Gila. Uno dice que es la riqueza, otro la ilustre cuna, otro el poder. Garilo refuta estas soluciones y Orlando sugiere que es precisamente aquello de lo que Garilo ha carecido siempre, o sea la ventura o buena fortuna (49-74). Orlando se prepara para contar una historia que ilustre lo que ha dicho (75).

Bernardo llega a una isla (viene del libro IV)

Bernardo lleva a Orimandro herido hasta una isla cercana (76-79). Tras un reconocimiento plantan un pabellón para el rey. Bernardo descubre una choza y ve que se les aproxima un hombre enflaquecido pero de noble apariencia (80-85). El hombre les informa de que la isla está habitada por gente encantada y que a su único compañero lo mató una fiera salvaje; que su historia es trágica y que conoce una hierba con que curar las heridas del rey (86-90). El hombre de la isla cura al rey y a los demás heridos, lo que aprovecha Balbuena para plantear la relación

entre Dios y las medicinas (91-95). Bernardo se muestra entusiasmado con el hombre desconocido, en el que adivina costumbres de hidalgo español (95), y le pide que les cuente su historia. Él se dispone a hacerlo (96-101).

La historia de Gundémaro

Gundémaro, que así se llama, es, efectivamente, español. Desciende del rey godo Gundemiro, es pariente de los condes de Saldaña y fue criado en palacio. Durante tres meses la mala fortuna se ensañó con él (102-106). Fue enviado como emisario por el rey Alfonso ante los reyes de Toledo y Granada (107-109). En Granada supo que la princesa Doralice había sido secuestrada, así que partió a rescatarla pero se perdió y llegó a Málaga (110-111). Allí, en un mercado, encontró a una bella muchacha en venta, a la que describe (112-115). Reunió el dinero suficiente para comprarla y la liberó (116-119). Ella, agradecida, marchó con él (120-121). La chica le contó que era Arlaja, la infanta de Valencia, hija de Abdalla, legítimo rey de Córdoba, cuyo puesto había usurpado Aliatán. Un día, mientras estaba cazando en compañía de su hermano Algaycel, fue capturada en la orilla del mar por unos barcos cristianos (121-126). Sus captores se pelearon por ella y otro barco chocó con el suyo. Tras naufragar la nave por una tormenta, fue puesta en venta como esclava hasta que la fortuna hizo que la comprara Gundémaro (127-130). La bella valenciana suplica a Gundémaro que la devuelva a su casa, y él se dispone a hacerlo sin dudarlo (127-132). Se dirigen a Valencia en un bergantín que recorre la costa pero al parar cerca de Algaida fueron capturados por el corsario Hambroz, que estaba al servicio de Aliatán (133-141). Hambroz reconoció a Arlaja y la envió con su padre, prometiéndole enviar también a Gundémaro cuando sanara de las heridas que había sufrido (142-145). Pero un corsario rival, Berberuz, del bando de Abdalla, se encontró con Hambroz, lo venció y le dio muerte. Con él iba Abenragel, príncipe de Fez (146-151). Aberangel se hizo muy amigo de Gundémaro. Cuando se acercaban al puerto de Valencia, Gundémaro hace un elogio de la ciudad, en la que desea tener buena acogida (152-159). Y allí quedó como huésped de Abenragel antes de ir a ver a Arlaja (160-162). Pero Abenragel le confesó su amor por Arlaja y describió el abatimiento en que ella se encontraba desde que recibió la noticia de la muerte de cierto cautivo cristiano que la había liberado (163-165). Abenragel preparó para Arlaja un brillante sarao con música y fuegos artificiales. Gundémaro, vestido de Apolo, cantó delante de ella. Arlaja lo reconoció y preparó un encuentro con él y con Abenragel pero, cuando ellos iban a su encuentro, una amiga de Arlaja llamada Ardelia les dijo que Arlaja de momento no podía reunirse con ellos, ante lo que Abenragel quedó desilusionado (166-182).

LIBRO VII

Continúa contando Gundémaro sus aventuras en Valencia

Gundémaro reflexiona sobre la variada suerte de las vidas humanas (1-3). Un soberbio moro, Alfajardos, mató a Abenragel por venganza y Gundémaro mató a Alfajardos, por lo que fue arrestado y encarcelado (4-8). Arlaja y Ardelia consiguieron liberarlo (9-11). El príncipe Algaycel, enamorado de Ardelia, se reunió con ellos y, celoso por encontrar a su amada con Gundémaro, le atacó y Gundémaro lo mató involuntariamente (12-16). Los tres se hicieron a la mar en dirección a Barcelona en el barco del capitán Orbelio, un falso amigo de Ardelia, a quien revelaron su historia. Una tempestad los empujó de nuevo a tierra. Cayeron en Denia, donde encontraron la choza de un pescador. (17-22). El pescador era Amílcar quien, retirado de los negocios y de la corte, les acogió (23-25). Orbelio se disponía ya a traicionarles cuando Zoraida, hija de Amílcar, descubrió sus intenciones y les ayudó a escapar en un bote. Los acompañaron ella misma y Floridano, un leonés camuflado enamorado de Zoraida (26-31). De nuevo en el mar, se alejaron por efecto de otra tormenta y llegaron al cabo Paquino, en Sicilia (32-34). Gundémaro y Floridano se adentraron en tierra y, cuando volvieron al barco, las mujeres no estaban; un viejo les contó que se las habían llevado piratas cretenses para sacrificarlas a Mercurio, lo que es habitual en Creta (35-42). Ellos subieron a un barco y persiguieron a los piratas pero otra tormenta los empujó a tierra y allí encontraron destrozados los barcos que perseguían (43-48). A Floriano lo mató un venado salvaje y Gundémaro, que

sobrevivió, vive ahora en soledad atormentado por las visiones de los espíritus de Floridano, Arlaja y Ardelia (49-52).

Bernardo y Orimandro

Una preciosa doncella que aparece por el mar en una carroza de perlas se convierte, al tocar la orilla, en una cierva blanca con cuernos de oro. Bernardo y Orimandro la siguen hasta un bosque (53-56).

Ferraguto (viene del libro V)

El poeta, aprovechando el estado de enamoramiento en que se encuentra Ferraguto, reflexiona sobre el poder del amor (56-59). Ferraguto va hacia el llanto que escuchó y encuentra muertos a dos hombres y a una mujer. Uno de ellos es Bahamel y el llanto era de la chica que le trajo la triste noticia de su esposa raptada (60-62). Ferraguto asegura que lo vengará (63).

Clarión, el caballo maldito

Hay en el prado un hermoso caballo (64-67). La muchacha le cuenta a Ferraguto que se trata de un famoso descendiente de la raza equina que criaba Diomedes en Tracia, que llegó a manos de Rugero, quien, mientras en él cabalgaba cerca de Arlés, fue muerto a traición en una emboscada (63-71). El caballo se lo quedó Espinabel, que fue con él hasta Marsella, en medio de cuya plaza lo arrojó el caballo al suelo; él murió del golpe. La escena provocó en su amante, la bella Bradamante, un aborto y poco después murió ella misma (72-74). El caballo llegó a manos del príncipe Carloto y después a las de Valdovinos, hasta que acabó en poder de Carlomagno, quien se lo envió a su vasallo, el rey de Pamplona. Pero Ballugante se lo arrebató al mensajero y se lo envió a Marsilio, quien a su vez le dijo a Alpina que se lo enviara a Galafre, rey de Toledo. Pero Galafre fue asesinado junto a una fuente y entonces Alpina pidió a Bahamel ayuda para vengar el agravio (75-78). Bahamel fue a vengar a Alpina dejando a su esposa al cuidado del falso Arcalí. Pero, informado del secuestro de su mujer, cayó en un profundo dolor, se durmió y soñó con la falsedad de ella. La encontró dormida y la mató, para seguidamente matar al supuesto Arcalí, quien resultó ser en realidad su querido hermano Abenamil (79-84). Antes de morir Abenamil le contó cómo rescató a la mujer de Bahamel de las manos de Arcalí y que Bahalí se suicidó. Toda esta mala ventura la trae el caballo (85-88).

Las aventuras de Ferraguto

Ferraguto va siguiendo al caballo por el monte durante treinta millas (89-93). Finalmente ve al animal que se detiene junto a una fuente. Ve entonces a un villano que se monta en él y que sube a una mujer a la grupa. Ferraguto, pensando que quizá es Alpina, grita tratando de que se detengan pero ellos no le hacen caso, así que se precipita sobre ellos. Se produce una pelea, la mujer cae y el villano se aleja cabalgando después de que el caballo cocee a Ferraguto. La mujer no contesta a ninguna de las preguntas que le hace Ferraguto hasta que éste se cansa y la deja marchar. La mujer corre entonces tras el caballo (94-102).

Ferraguto y la bruja Arleta

Ferraguto se encuentra solo a la orilla de un río y encuentra una tienda en la cual hay una bella muchacha, a la que se describe con profusión de detalles, como también se describe la tienda (103-114). Ferraguto entra fascinado en la tienda y se dirige a la doncella, pero ella se muestra algo distante. Sin embargo ríe cuando vuelve a contar la aventura del caballo (115-120). Le dice que la fuente está encantada por la ciencia de la bruja Arleta, que quien bebe de ella se desvanece por un tiempo y experimenta un cambio en sus habituales gustos y que los villanos que vio en el caballo son probablemente sus dos criados que la habían dejado sola y que quizá han bebido de la fuente (120-125). Ferraguto corteja a la muchacha y ella, aunque ambigua, le sigue en el flirteo (126-129). Cenan y, cada vez que la luz de la vela es movida por el viento, la belleza de la muchacha y la de la tienda disminuyen pero vuelven cuando la luz se restablece. Ferraguto pide entonces a la muchacha que se le entregue y ella acepta con la condición de que le asegure satisfacción contra una doncella rival en amores. El moro, ebrio ya de pasión, acepta

(130-137). Ferraguto está a punto de poseerla cuando se apaga la vela. Entonces la tienda se convierte en un cuchitril y la muchacha se transforma en una vieja flaca de aliento podrido que trata de abrazar a Ferraguto. Él intenta liberarse de sus abrazos pero ella insiste y le reclama el cumplimiento de su promesa (138-147). Ferraguto se libra por fin de ella y sale de la tienda mientras ella lo persigue. Luego él se vuelve para matarla con su espada pero no lo consigue. Después ella lo persigue durante dos millas hasta que, tras pararse en un río, él consigue al fin atraparla y la deja atada a un árbol (148-156).

El rescate de Galiana

Ferraguto llega a una tienda y un centinela le informa que es la de Biarabí, el rey moro de Pamplona, que está al servicio del emperador. Pero Ferraguto recela de este rey, se hace con el centinela y le saca a la fuerza información (157-162). El guardia cuenta a Ferraguto que ha oído que Biarabí prepara el rapto de Galiana y que puede que actúe por su cuenta, pero que se rumorea que posiblemente esté actuando para Carlomagno o para Rangorio, el padre de Oliveros (163-169). Ferraguto oye un ruido y ve cómo unos hombres persiguen a otro. No se encuentra en condiciones de ayudar pero finalmente un hombre cae malherido a sus pies (170-174). Le cuenta que Biarabí y sus hombres se han lanzado sobre la escolta de Galiana para llevársela a ella. El hombre pide ayuda a Ferraguto (175-178). Ferraguto se dirige al lugar donde continúa aún la lucha. Encuentra a Galiana prisionera y el aragonés hace auténticos estragos entre los que la intentan raptar. Se enfrenta al propio Biarabí, a quien deja medio muerto en el prado. Finalmente Arganzón, alférez moro de Pamplona, tras ordenar el traslado de Galiana, lucha denodadamente contra Ferraguto, quien acaba por vencerle. Los demás se dispersan (179-213). Ferraguto llega hasta Galiana, a quien encuentra rodeada de su corte, y se presenta ante ella con grandes dosis de cortesía. Ella se dispone a responderle cuando ven salir de la espesura a un caballero y a una dama (214-222).

Arleta

La narración vuelve a Arleta, que ve a una villana y le pide que la desate del árbol. La chica lo hace y le cuenta que su padre y ella montaron en el caballo que los llevó a toda velocidad, hasta que ella acabó cayendo y su padre fue probablemente arrastrado por el caballo. Efectivamente, al poco encuentran en el bosque al caballo y al padre de la chica muerto. Arleta sube al caballo decidida a utilizarlo para vengarse de Ferraguto (223-232).

LIBRO VIII

Arleta, Brabonel y Rangorio

Se describe a Arleta como una falaz maga, amante del moro Yusef, antes bella, hoy vieja y fea, que vivía en una cueva de Toledo. Utilizaba su magia para someter a la gente y hacía sus conjuros en la fuente llamada “de la dueña” o Fontidueña (1-7). Arleta busca al caballero zaragozano Brabonel para entregarle el caballo Clarión y que el equino ejerza su efecto funesto en Ferraguto pero tras unos pocos días Brabonel se harta de ella y la abandona (8-9). Arleta se encuentra con el caballero Rangorio, padre de Oliveros, que está en España al servicio de Carlomagno. Ve a Rangorio luchando con Brabonel cuando son interrumpidos por tres caballeros que anuncian que Galiana ha sido secuestrada. Rangorio no permitirá a Brabonel que escape y, en la pelea que sigue, Rangorio mata a dos de los caballeros, pero ve cómo matan a su caballo mientras que el tercer caballero huye llevándose a Brabonel tras de sí (9-17). Rangorio acepta el caballo que le ofrece Arleta y está de acuerdo en vengarla, pero se muestra grosero con ella, lo que no gusta a Arleta (18-21). Llegan al campo donde Ferraguto ha rescatado a Galiana y se produce una gran turbación, especialmente cuando se encuentran Ferraguto y Arleta (22-25).

El sitio de Sansueña

Bastán, el alcaide de Sansueña, tuvo con su mujer Brunilda, hermana del rey Silo, dos hijos gemelos, un niño y una niña. Brunilda murió en el parto, el chico fue raptado en la infancia por un esclavo y la chica, Florinda, creció convirtiéndose en una beldad (26-29). Argildos de

Velasco, hermano de Tíbalte, el comandante del ejército de socorro, está enamorado de Florinda. El ejército está a la vista desde los muros y el anciano Altero le va mostrando las tropas a Florinda, que se encuentra de pie en una torre de Sansueña (30-34).

La revista de las tropas españolas

Tíbalte de Velasco, el caudillo y general (35-37). Diversos jefes como Coribanto, Radamanto, Claverindo, Aldiger, Berlicana, Peralta, Cerdán, Monsalve (38-43), Argante de Lusitania y sus ochocientos caballos (44-47), las fuerzas asturianas, los montañeses de Romi, descendiente del gigante Hesperio y de su nieta Romi, de quienes Italia y Roma reciben sus nombres (47-49), Fabricio y más hombres del norte (50-56), como Briganto, Arnesto y otros dispuestos a vencer o morir (57-61), los descendientes de Ballugante con los hombres del Moncayo (62-64), Alcés y los pueblos marítimos del norte de España, los gallegos de Fanio (65-72), Larsio, Sertorio, Sacrisildo, las tribus cercanas a la mítica Numancia, Firmio y muchos otros soldados de lugares diversos (73-81). Florinda se interesa por dos hombres que visten igual de quienes sospecha que son hermanos pero Altero le informa de que en realidad son padre e hijo y se llaman Leonardo y Lisardo (82-85). Aparece Alcindo, nieto de Altero, y éste confía en que no tenga una muerte similar a la de su padre, muerte (la de su propio hijo) que presencié Altero en Arlanza (86-91). Altero se toma un respiro para expresar su dolor, y a continuación le sigue mostrando a otros héroes como Alfajardos, Calimarte, Virbio, Ovento, Ricarte, Arnalte, Cleofonte, Doraco, Otón, Alpidio, Grabelio y sus vizcaínos y, en último lugar, el joven Argildos (92-108). Florinda se muestra entusiasmada con la descripción del sin par Argildos (109-110).

Cardiloro, Florinda y Argildos

Cardiloro, el general moro, sueña con la victoria. Se adentra solo en un bosque cerca del río y ve un bote de oro con una bella mujer. La observa un rato, y cuando se decide a acercarse, ella se retira dejándolo absorto (111-118). Cardiloro deja a los jóvenes Serpilo y Celedón de guardia y se vuelve a quedar solo en la noche. Cuando observa a su alrededor, ve de nuevo a la mujer en un balcón (119-124). Era Florinda, que había llegado para verse con su amante Argildos. Ambos están cansados de los obstáculos para su boda. Florinda canta con el arpa y Cardiloro escucha embelesado hasta que aparece Argildos (125-133). El recién llegado se dirige amorosamente a Florinda (134-135) y juntos planean su fuga. A la noche siguiente, él traerá una escalera y ella, aprovechando una falsa alarma, escapará disfrazada de moro (136-140). Cardiloro se retira pensando en sacar todo lo que pueda de la situación de Argildos y Florinda (141-145).

La expedición de Serpilo y Celedón

Serpilo sugiere a Cardiloro una incursión en el campamento cristiano mientras el enemigo duerme. El joven Celedón pide permiso para acompañar a su amigo Serpilo, a lo que accede Cardiloro. Tras ensalzar su mutua amistad, salen juntos y comienzan a matar a un gran número de cristianos sumidos en el sueño, que mueren unos pensando en el amor, otros dormidos tras haber jugado a los dados y haber bebido vino (145-174). Serpilo mata al docto Algeo, que estaba escribiendo un poema sobre las hazañas de Gerión, y que tenía junto a sí un arco que fue de Alcides (175-178). Celedón mata al astrólogo Ulloa y continúan ambos amigos la enorme masacre (179-184) pero Celedón propone la retirada porque el día comienza ya a despuntar, no sin antes haber regalado a Serpilo un yelmo de oro y plata arrebatado al enemigo (185-187). Serpilo corre a hacerse con el arco de Algeo para regalárselo a Celedón, que al final no se había llevado ocupado en su matanza (188-190). Entonces Argildos y sus hombres, que salían de reconocimiento, descubren a Celedón, que trataba de ocultarse en una ermita, y se echan sobre él. Serpilo, que ya volvía con el arco, se da cuenta y dispara flechas a los cristianos. Argildos, admirado del valor de Celedón, quería salvarle la vida pero, en medio de la lucha, acaba clavándole un venablo e hiriéndole de muerte (191-199). Serpilo grita entonces diciendo que todo ha sido obra suya y tratando de desviar la atención para salvar a su amigo, pero ya es tarde.

Así que descarta huir y permanece firme hasta que es alcanzado y muerto por los enemigos (200-206). Balbuena pone como ejemplo de amistad la de los dos jóvenes centinelas (207).

Las aventuras de Florinda

Cardiloro y su paje cristiano se dirigen hacia Sansueña de noche llevando con ellos una escalera. Florinda descende por la escalera vestida de moro creyendo es Argildos el que la ha traído. Pero llega un escuadrón de soldados que mata a Cardiloro. Florinda se desmaya pues piensa que es Argildos el que ha muerto (208-215). Argildos, al oír el ruido de las armas, se acerca y encuentra a Cardiloro muerto y a Florinda en el suelo. Ordena que ella sea transportada a su tienda pero no ha reparado en que se trata de Florinda, por lo que comienza a buscarla (216-219). Descubre la escalera en el balcón y a los moros subiendo, lo que hace que quede confuso y atolondrado por lo que ha pasado (220-227), pero enseguida ataca a Radagaso y ambos pelean ferozmente. Pronto las tropas españolas y las moras se ven inmersas en una confusa refriega en la que mueren muchos hombres (228-236).

LIBRO IX

Las aventuras de Florinda

Argildos, creyendo que Florinda ha muerto o ha sido raptada, se muestra desesperado por el dolor y quiere darse muerte (1-6) justo cuando escucha los clarines, con lo que se lanza a atacar furiosamente a los moros (7-8). Por su parte, Florinda, que ha despertado, desea también morir (9-16). Toma un veneno que conservaba en un cofre, lo bebe y queda en un estado de inconsciencia (17-24). Argildos vuelve cabizbajo a su abatimiento, ve a Roselio, el paje de Cardiloro y cree que es Florinda vestida de hombre pues se le parece mucho, pero comprueba que se trata realmente de un hombre (25-29). Penetra en la tienda y, al ver a su Florinda desmayada, entra en un estado eufórico (30-37). Florinda vuelve en sí y Balbuena diserta sobre el libre albedrío de los hombres y sobre su buena o mala suerte (38-46). Florinda, junto con el veneno, había bebido también el antídoto (47-49). Se informa de los hechos al alcaide Bastán, y cuando éste ve al paje moro piensa que podría tratarse de aquel hijo suyo perdido hace tiempo, y le pide información sobre sí mismo (50-55). El paje le informa de que no conoce su linaje y de que él estuvo al servicio de Abdalla, el rey moro de Valencia. Justo entonces irrumpe Alfaquiz, un antiguo siervo moro de Bastán, quien cuenta cómo él mismo secuestró en su día al chico en el transcurso de una cacería (56-59).

Las aventuras de Bernardo (viene del libro VII)

Persiguiendo a la corza, Bernardo se adentra en un bosque, llega a una cueva y ve allí a Angélica con una serpiente enroscada sobre ella. Bernardo ataca a la serpiente pero ésta escapa al interior de la cueva llevándose a la dama. Bernardo sale tras ellos y encuentra en una pradera a dos gigantes, uno de los cuales ha matado a la serpiente, mientras el otro arrastra a Angélica de la cabellera (59-65). El primer gigante detiene a Bernardo amenazándole con una maza y, cada vez que Bernardo lo hiere con la espada, de su cuerpo salen avispas y moscas que atacan al leonés pero que se convierten rubíes y amatistas al picarle. Al fin Bernardo parte en dos al gigante, cuya mitad inferior se queda convertida en bronce y cuya parte superior sale volando por los aires. Bernardo persigue al segundo gigante, que se lleva a Angélica y se introduce por el medio de un gran fuego (66-75). Bernardo atraviesa fácilmente el fuego y encuentra a un fantasma que le conduce hasta un bote que lo lleva por una rápida corriente de agua poblada de serpientes. El fantasma desaparece y Bernardo se encuentra solo en el bote, en la oscuridad, dando vanos mandobles y remando sin ser capaz de arribar a ningún puerto. Cree que va a morir allí y reza a la Virgen María. Finalmente amanece y la luz le muestra que el bote es ahora un lecho dorado y que se encuentra dentro de una hermosa sala decorada con oro y piedras preciosas (76-95). Piensa que todo ha sido un sueño. Entra por una puerta de marfil y encuentra magníficos paisajes terrestres, acuáticos y celestes que describe detalladamente. Finalmente llega hasta el bellísimo castillo de la Juventud y de la Hermosura, que se levanta cerca del terrible castillo de la Vejez. Ambos castillos están en continua guerra sí, defendiéndose el primer castillo del otro con flores (96-114). Bernardo ve que Angélica está en una ventana del

castillo hermoso y que una mujer vieja se dirige hacia ella. Se dispone a rescatarla pero le atacan unos espíritus que él repele con un remo. Atrapa a la vieja, a la que está a punto de pisotear cuando ésta trepaba para llegar hasta Angélica. La vieja, rendida, informa a Bernardo de que se encuentra en el alcázar de Proteo, una criatura profética difícil de capturar y a quien, para sacarle información, hay que atar con cadenas de perlas. Tras esto la mujer vieja, que era el hada Alcina, o según otros la propia Vejez, se escabulle (115-126).

Proteo y sus profecías

Bernardo certifica que se encuentra en la casa de Proteo y cuando lo encuentra trata de atraparlo. Lo agarra pero él va cambiando su apariencia por la de un dragón, un árbol, una llama o una corriente de agua. Pero el leonés persiste y finalmente Proteo se rinde. Le confiesa que lleva allí recluido los ocho siglos y pregunta a Bernardo qué desea, a lo que Bernardo le responde que quiere escuchar todo lo que sepa sobre él (126-143). Proteo le cuenta al héroe su ascendencia y su parentesco en el reino de León y le predice sus futuras victorias; pero también le dice que nunca conseguirá la libertad para su padre y su madre (144-152). A continuación Proteo se lanza al agua con estrépito y desaparece (153-154).

Las armas de Aquiles

Bernardo se ve entrando en el mirador de un jardín revestido de una espléndida armadura en cuyo escudo está grabada la Fama. En el jardín ve a dos hermosas mujeres; una de ellas, Arbelia, le comunica que le han sido otorgadas las armas de Aquiles. Le cuenta que en su día Ulises las arrojó por la borda y que fueron custodiadas para él en la tumba de Ajax Telamonio en el mar de Jonia. Arbelia le anuncia que Alcina lo invita a pasar a su jardín, donde le darán la bienvenida Orimandro y Gundémaro, que, gracias al hada, ha recuperado a su esposa perdida (155-167).

Ferraguto y Arleta

En Toledo Arleta pregunta a Galiana por la prometida venganza de Rangorio contra Ferraguto. Recuerda a Galiana los cambios de la fortuna en los humanos, que no es bello todo lo que lo parece y que además ella no es la única mujer fea en el mundo (168-184). Rangorio y Ferraguto se baten en duelo. Galiana huye del bélico espectáculo pero Arleta en cambio se queda a verlo. La pelea acaba con Rangorio derrumbado (185-200) y, aunque Rangorio se recupera por un momento, Ferraguto finalmente acaba con él clavándole su acero (201-205). Ferraguto y Arleta cabalgan siguiendo a Galiana y se topan con un escuadrón de soldados que acusan al moro, al que ven con la armadura de Rangorio, de complicidad con los planes del rey Biarabí de Pamplona contra Galiana (206-209). Ferraguto lucha con bravura contra todos ellos pero está cansado y, no sin antes dar muestras de su prodigioso valor, es finalmente capturado teniendo buena parte de la culpa su caballo, que ha quedado atrapado en el fango (210-225). Llega el príncipe de Toledo y, por la valentía que ha podido observar en Ferraguto, supone que es alguien noble y lo trata como merece (226-231). El príncipe y Ferraguto se intercambian novedades y marchan cabalgando hacia Toledo, acompañados por la guardia. En el camino escuchan un sonido de pelea y Ferraguto, que se separa del resto, se pierde en la noche. Ve entonces un fuego y se dirige hacia él (232-240).

LIBRO X

Ferraguto en el castillo del gigante

Balbuena justifica los numerosos elogios que dedica a Ferraguto; es cierto que se trata de un moro, pero no es menos cierto que es español (1-8). Dirigiéndose hacia el fuego, Ferraguto llega hasta la choza de un pastor donde come y descansa hasta que amanece. Por su parte el príncipe de Toledo se separa de sus hombres. Ferraguto camina un rato llevando a su caballo Clarión (9-11) hasta que por fin el animal se deja montar. El caballo le desvía de su curso y hace que retroceda en su camino. Cabalga hasta que ve un castillo que parece retroceder a medida que él avanza, pero logra al fin alcanzar las puertas (12-17). Un siniestro gigante se deja ver en una ventana, saluda a Ferraguto y le invita a entrar. Se encuentra en una morada de

maravillosas arquitecturas donde es servido por bellas damas (18-26). Una de las damas le explica que está en casa de un hospitalario gigante y le ofrece comida y vino. Ferraguto, tras comer y beber, comienza a sentirse confuso en sus percepciones, momento en el que ve entrar al gigante rodeado de cien hermosas ninfas. El gigante toma asiento y comienza a crecer hasta que su cabeza toca el techo y desaparece por él (27-36). Ahora en la silla del gigante Ferraguto cree ver a Galiana al tiempo que las ninfas se convierten en cintas de oro, hasta que la imagen de Galiana es reemplazada por la de la bruja Arleta. El asombrado Ferraguto se despierta bruscamente y se encuentra en la orilla de un río y considera que todo ha sido un sueño (37-43). Ve allí a una cierva perseguida por una bella dama a caballo que le parece Galiana, ahora real. Ferraguto la sigue durante doce leguas con su caballo hasta que éste le hace despeñarse. Sigue el moro a pie y ve cómo un león está devorando a la cierva. Cuando llega para intentar salvarla, la cierva se convierte en una garza, el león en un neblí y la dama y su caballo en un peñasco (44-50). Todo esto ha sucedido por intervención de Arleta y Balbuena dice que hay quien asegura que la bruja retuvo al moro durante un año en su castillo y que fue su amante, pero que esto último no es cierto (51-53).

Ferraguto vence a Bramante

Ferraguto, que ha perdido al caballo Clarión, llega a pie a un escarpado castillo en el río Betis. Está cansado pero, tras meditar un rato, escucha el sonido de un choque de armas, lo que le empuja a subir (54-59). El poeta informa de que se trata del castillo de Bramante. El gigante, que fue rechazado por Galiana, trata ahora de vengarse de las mujeres, a las que captura y, ya en su castillo, deshonra y sacrifica a una por día (60-67). Ferraguto, mientras va subiendo hacia el castillo, ve en una ventana a dos hermosas damas. A una la reconoce como Doralice de Granada (68-70). Se dirige a ella sorprendido de verla allí y ella aconseja al moro que huya y que no entre en el castillo donde sólo le espera la muerte. Pero, como él insiste, Doralice le dice que intente penetrar rompiendo con su espada los barrotes de la reja. Aunque ella piensa que no podrá hacerlo, Ferraguto lo logra fácilmente y se adentra en el castillo (71-77). Se encuentra en un jardín con otras damas y de allí pasa a un lugar donde dos caballeros pelean contra los numerosos sirvientes de Bramante mientras éste observa la desigual lucha. Ferraguto arremete contra los sirvientes, mata a varios de ellos, dispersa al resto y es entonces cuando Bramante se lanza contra él (78-86). Tras un terrible duelo, descrito con precisión, Ferraguto vence a Bramante (87-110).

El cuento alegórico de Galirtos

La Sierra Argentaria, donde se encuentra el castillo, y sus habitantes quedan libres tras la muerte de Bramante y por ello pasará a llamarse Sierra Segura. Ferraguto se dirige a Granada con los dos caballeros rescatados, que resultan ser Estordían, rey de Granada, y Galirtos, rey de Alora (111-114). Galirtos es de edad madura pero hablador y de corazón enamorado. Para entretener el camino se dispone a contar una historia. Antes de empezar, hace hincapié en las mudanzas de la vida y en el gran poder tiránico del amor (115-128). Había, en medio del mar, una isla de paz y felicidad pero cuando el Amor desembarcó en ella se convirtió en un páramo y en un refugio para piratas (129-135). Aunque el viejo Galirtos trata de disimular, todos se dan cuenta de que no puede evitar ir prestando especial atención a Doralice mientras va contando su historia (136). La señora de la isla era Voluntad y Amor, al llegar, se enamoró de ella. Pero no ella no se lo puso fácil, por lo que Amor estaba desesperado aunque seguía intentando ganarse su favor (137-144). Amor llama entonces a su paje, Atrevimiento, y hace una demostración de fuerza ante el alcázar que han levantado Prudencia y Razón, donde se había retirado Voluntad (144-148). Amor reclutó también a las tropas de su amiga Solicitud o Diligencia, a las que se unieron las de Ociosidad, asistida por Hambre y Pobreza (149-161). Las fuerzas reunidas por Amor redujeron el primer castillo y después también el de Firmeza, en el que se había refugiado Voluntad. Y así Voluntad se rindió finalmente a Amor, subiendo a su triunfal carroza tirada por Gracia, Discreción, Gentileza y Hermosura (162-167), a quienes describe Galirtos (168-171). Amor partió entonces a revisar los avances de Interés, que había tiranizado al Contento, la patria de Amor. Voluntad, convertida ya en la mujer de Amor, cayó enferma y, para curarse, era

atendida por Tiempo, Mudanza y Olvido (172-182). Fue finalmente sanada por Razón, Privación y, especialmente, por Memoria (183-190). Pero poco después Voluntad fue capturada por un gigante de nombre Rabia y de apellido Celos, que se alimenta de Venganza. El gigante encerró en una horrible prisión a Voluntad (191-196) hasta que Amor, informado de ello por la Fama, la rescató y ambos volvieron a vivir y reinar alegres en el paraíso de Contenido. Fruto de Amor y Voluntad nació el pequeño Deleite (197-201).

LIBRO XI

Angélica es raptada por unos piratas (viene del libro IX)

Bernardo, Gundémaro, Floridano, Orimandro, Arlaja y Zoraida salen del jardín de Alcina y se dirigen a la costa, donde ven cómo unos piratas se están llevando a Angélica y a otras dos mujeres. El poeta comenta que hay quien piensa que las cosas que le suceden a Angélica tienen su origen en Alcina, celosa y envidiosa de la princesa (1-6). Orimandro ruega a Bernardo que se quede con ellos para ir a socorrer a la princesa, a lo que el leonés accede. Persiguen a los piratas hasta el atardecer. Están fondeando en su galeón cuando dos pequeños botes, uno de los piratas y otro de los perseguidores, luchan entre sí. Pero anochece y a Orimandro le pone nervioso el no conocer el desenlace de la lucha así que, para entretener el tiempo, Bernardo le pregunta por la historia de su enamoramiento de Angélica (7-13).

La historia de Orimandro y Angélica

Orimandro informa sobre la situación geográfica de su país y refiere a Bernardo la lista de los antiguos reyes de Persia. Cuenta también que las muertes de su padre Agracán, la de su hermano Mandricardo a manos de los franceses y otros agravios más de Orlando, Dirlos y Oliveros, le han generado deseos de venganza contra Francia (13-21). Así que, no sin antes haber sacrificado dos toros, salió en barco por el golfo pérsico con ánimos de venganza, rodeó Arabia y llegó a Egipto (22-31). Una tormenta empujó su barco hasta las costas de Creta. Allí la tripulación encendió fuego y asó carne. Después de comer Orimandro se adentró en un bosque (32-42) donde se topó con mil fieras que huían de una serpiente alada que llevaba entre sus garras a Angélica (43-54). Orimandro, nada más ver a la dama, se enamoró de ella. La serpiente dejó por un momento a Angélica y atacó a Orimandro, quien no logró herirla con su espada hasta que se dio cuenta de que, tocando una flor que le nacía de la cabeza, la serpiente perdía la fuerza. Cuando por fin logró cortar la flor, el monstruo cayó (55-66). Orimandro y Angélica marcharon juntos. Ella le dijo que era la reina de Oriente, que su marido, Medoro, había desaparecido y que fue llevada a Creta como cautiva y convertida en una divinidad de las flores, tras lo cual fue capturada por la serpiente (67-72). Pasaron la noche al raso mientras Orimandro era incapaz de dormir por los efectos del amor que sentía. Al día siguiente se encontraron con un escuadrón que había salido al rescate de Angélica, cuyos componentes la recibieron contentísimos porque la habían dado por muerta en el vientre de la serpiente (73-77). El rey Tifeo de Creta se había enamorado de Angélica y la había librado de morir sacrificada (78-81).

La historia de Dulcia y Mercurio

Orimandro sigue contando a Bernardo lo que le contó Angélica y advierte de que los efectos del amor iban a ser funestos. Tifeo, que era hijo de Alencastro de Colonia, se había casado con Calipso, convirtiéndose así en el rey de Creta (82-86). Tifeo y Calipso tuvieron una preciosa hija, Dulcia. Cuando la niña tenía un año, Calipso preparaba en un altar un sacrificio para los dioses, pero los signos no eran propicios (87-91). Gravinia, la nodriza de Dulcia, cortó una rosa de la que brotó sangre. Gravinia comenzó a metamorfosearse en un árbol pero, antes de acabar su mutación, anunció que la vida de Dulcia dependía de un tizón a medio quemar que ardía en ese momento el altar (92-103). Calipso rescató el tizón del fuego, lo apagó y lo conservó guardado (104-106). Después Calipso tuvo una segunda hija, Crisalba, aún más encantadora, si cabe, que Dulcia. Pero Crisalba era feliz mientras que Dulcia no lo era. Dulcia se hizo cazadora (107-114). Mercurio la vio un día, la raptó y la dejó embarazada. Su madre sentía que la afrenta debía ser lavada así que cogió el tizón con la intención de apagarlo. Calipso, que se debatía

entre el amor por su hija y el honor de la familia, finalmente arrojó el tizón al fuego. Dulcia al instante se sintió arder por dentro (115-135) así que se despidió de Crisalba lamentando su destino y tuvo un postrer recuerdo para Mercurio mientras lamentaba el también aciago sino de su hijo (136-143). Crisalba trataba de consolarla con palabras de exaltación del afecto que había habido entre ellas en la vida y en la muerte (144-146). Crisalba se entristecía de la suerte de Dulcia, que ya se iba consumiendo, y Orimandro, a modo de conclusión, lanza una serie de filosóficos lamentos sobre la suerte humana (147-152).

Orlando y el ruiseñor (viene del libro VI)

Orlando da comienzo a su historia asegurando que en la naturaleza hay un lenguaje universal y divino que los sentidos de la mayoría no pueden captar. Una noche una serpiente lamó los oídos y el rostro de Orlando mientras dormía y despertó comprendiendo el lenguaje de las flores y de los árboles. Así, un árbol le dijo que Medoro había yacido con Angélica en una cueva (153-162). La gente creía que Orlando se había vuelto loco con este don, hasta que su compañero, el paladín Astolfo, le proporcionó un licor que volvió a cerrar sus oídos al lenguaje de la naturaleza (163-164). Pero, en el tiempo en que aún entendía a la naturaleza, un día, mientras paseaba por las ruinas de la antigua Cartago, escuchó una historia contada por un ruiseñor (165-168). El ruiseñor cantaba que un día poseyó muchas riquezas pero que las cambió todas por la libertad, el mayor bien que poseen los humanos (169-172). El ruiseñor se dispuso a hablar de la fortuna de un tal Rustaquio pero comenzó hablando de los caprichos de la suerte en la existencia humana. Contaba también que el alma habita en distintos cuerpos humanos y animales, pasando de unos a otros y así, daba cuenta de todos los cuerpos por los que había pasado él mismo (173-188). Hay, en un monte altísimo en medio de la tierra, un árbol cuyos frutos son las honras y las afrentas que serán repartidas entre los hombres, y éstos reciben de él sus diferentes destinos. En su experiencia, el ruiseñor no conoció fortuna como la de Rustaquio Abdelmón, cuya exitosa carrera fue tan solo resultado de la acción de la propia fortuna. Orlando se dispone a contar la historia de Rustaquio (189-196).

La historia de la fortuna de Rustaquio

Rustaquio era hijo de un humilde ollero y vivía en una aldea del norte de África. Mientras huía de una serpiente tropezó con un valioso carbunco. Se lo llevó pero no se dio cuenta de su verdadero valor. En cambio un hombre llamado Vanicio sí entendió lo que valía la piedra, así que se la compró a Rustaquio, con ella se hizo inmensamente rico y hasta soñaba con llegar a ser un poderoso emperador (197-203). Vanicio pensaba en su inmensa suerte, tan diferente a la del pobre Rustaquio, al que iba a proponer que entrara a su servicio como criado (204-206). A todo esto Rustaquio estaba nervioso teniendo en su poder los cien cequies que había obtenido de la venta del carbunco. Un falso amigo suyo, Almohadí, le había propuesto, a fin de engañarle, enterrar el dinero. Ya de noche, cuando ya se disponía a robarle el dinero, una serpiente le picó y murió (207-211). Rustaquio, que había visto en sueños el engaño, volvió a buscar su dinero, lo cogió y se marchó. Pero fue atracado por unas cuadrillas de ladrones que se pelearon mortalmente entre sí y finalmente dejaron a Rustaquio, herido y desnudo, tirado en un pozo (212-217). Pero resulta que en el pozo había un inmenso tesoro. Rustaquio tomó de allí un alfanje con piedras preciosas incrustadas y se fue a Túnez para venderlo, pero allí fue arrestado como si lo hubiera robado (218-221). En la celda coincidió con Budebuz, el depuesto rey de Marruecos. Ambos se hicieron muy amigos. Rustaquio fue liberado y trazó un plan para liberar a Budebuz. Cuando éste logró escapar marcharon ambos en busca del tesoro. Poco después Budebuz recuperó su reino, extendió sus dominios y casó a su hija Aja con Rustaquio, al que había nombrado general. Por su parte Vanicio acabó sus días muriendo víctima de un atraco (222-230).

LIBRO XII

Engaño y fuga de Garilo

Garilo guía a Orlando y a sus compañeros hasta un castillo en ruinas. Allí pasan la noche y, cuando despiertan, se encuentran con que Garilo les ha robado y ha desaparecido (1-3). Suben a

una torre desde la que ven a Garilo huyendo precipitadamente y Orlando, lleno de ira, le lanza trozos de almenas aunque no le alcanza. Garilo escapa. (4-9).

Orlando en el castillo

Los compañeros de Orlando encuentran, en una desmantelada torre del castillo, una escalera y una antecámara cuyo frontispicio estaba decorado con escenas del castigo de Tántalo y de la avaricia. Acceden a una sala principal llena de tesoros y monedas. Orlando, prudentemente, se ha quedado atrás pero los compañeros, que entran sin dudarlo, quedan automáticamente convertidos en estatuas de oro (10-17). Orlando se para justo a tiempo de evitar el encantamiento y reflexiona sobre la historia de Tántalo y sobre los peligros que acarrea el ansiar riquezas (18-26). Orlando trata de liberar a sus compañeros atando cuerdas a las estatuas pero las cuerdas quedan también convertidas en oro. Se resigna a que se trate de la voluntad divina y se pone a deambular por los alrededores hasta que encuentra refugio y alimento en la cabaña de un pastor, donde, agotado, se echa a dormir (27-36).

En Sansueña: el rapto de Roselio (viene del libro IX)

El alcaide Bastán reconoce al siervo moro como el que raptó a su hijo (36-37). Interrogado, el moro cuenta que un día de cacería se desató una tormenta y quedaron separados. Pronto se encontró a diez leguas de distancia con Roselio en su poder, a quien había robado sin saber bien por qué. Le entraron ganas de sentirse libre así que escapó con el niño hasta Valencia y se lo entregó al rey Abdalla para que fuera su paje. Roselio fue criado en palacio (38-43). El moro espera ya la muerte pero el alcaide sólo piensa en abrazar a su hijo, a quien pide más detalles de su vida (43-44).

La historia de Roselio y el cuerpo de San Vicente

Roselio cuenta que sus primeros recuerdos en Valencia son algo confusos. Apenas le quedaba un tibio recuerdo de su vida anterior y el buen trato que le dio el rey Abdalla le hizo olvidarlo pronto (45-47). Abdalla de Valencia y Aliatán de Córdoba estaban enemistados (48-49). El primo de Aliatán, Mauril, era el prior del convento de San Vicente de Valencia, cercano a la muralla. Aliatán trató de comprar la ayuda de Mauril en contra de Abdalla pero Mauril mostró lealtad y se negó a ello. Sin embargo Abdalla descubrió las negociaciones secretas (50-54) y se volvió suspicaz con los cristianos por lo que, a pesar de las explicaciones de Mauril, publicó un decreto de conversión o expulsión para todos los seguidores de Cristo de Valencia (55-58). Los moros comenzaron a perseguir salvajemente a los cristianos (59-60) así que Mauril y su congregación decidieron abandonar el reino de Valencia, llevándose con ellos el cuerpo de San Vicente (61-64). Roselio, por su parte, tuvo un sueño en el que san Vicente le avisaba de que abandonase la tierra de Abdalla. Se despertó y halló junto a él a Algiacel, el príncipe de Valencia, muerto de una estocada en el corazón. Temeroso de que le acusaran del crimen, escapó de palacio y se topó con Mauril y sus monjes que iban hacia un barco custodiando el cuerpo de san Vicente. Recordó su sueño y se embarcó con ellos (65-77). Eran cien cristianos en dos barcos que, tras una partida favorable, tuvieron tres días seguidos de tormenta hasta que al cuarto llegaron cerca de Marbella (78-81). Roselio, en medio de la tormenta, había reflexionado sobre los avatares de su vida y dice que hoy día ya se sabe que Algiacel fue asesinado con intervención de su hermana (82-83). Tras ser acogidos por un pescador cristiano, siguieron hacia Galicia atravesando el estrecho de Gibraltar (84-86). Pasaron por lugares como Algeciras, Tarifa, las ruinas de Carteya, Trafalgar, Cádiz o Ayamonte. Casi naufragaron en otra tormenta pero, gracias a San Vicente, llegaron sanos y salvos a la costa. Bautizaron el cabo con el nombre del santo (87-98). Saltaron a tierra y Mauril invocó agradecido a Dios y a san Vicente (99-102). Mauril vio fuego y una cruz en lo alto de una peña; salieron hacia allá y encontraron una caverna y a un venerable anciano que los saludó (103-110). El anciano les contó que llevaba allí cien años dedicado a la oración y que san Vicente le comunicó unos días antes su llegada (111-114). Todos quedaron impresionados por la cueva del eremita y por el grandioso aspecto que ofrecía la naturaleza, descrita con pormenor por el poeta (115-126). El hombre les habló de la vanidad de las construcciones humanas y las comparaba con las

maravillas que creó Dios en la naturaleza (127-138). Tras depositar los restos del mártir en el altar, Mauril ofició una misa y el eremita comenzó una especie de confesión ante los presentes (139-141).

La historia del ermitaño

El ermitaño, poniendo por testigo al mundo y especialmente a España, declaró que él fue el rey Rodrigo, el último de los reyes godos. Confesó que ofendió al cielo y que él solo fue la causa de todas las desgracias que sucedieron a España. Recitó públicamente todos sus excesos y pecados, entre ellos el de la carne (142-155). Dijo que, tras la batalla contra los árabes, que duró ocho días, al verlo todo perdido escapó vestido de campesino (156-158). Marchó al desierto y llevaba ya cien años expiando sus culpas, alimentándose de los frutos que le ofrece el campo y esperando el perdón en el juicio de Dios (159-166). Tras haber recibido la comunión, murió Rodrigo, al que el mundo daba por muerto cien años antes, y recibió allí mismo humilde sepultura (167-169).

La historia de Glaura y el malvado Boacel

Los refugiados fundaron cerca de allí una pacífica comunidad cristiana alejada de los moros (170-171). Pero he aquí que, no lejos del lugar, los hijos del rey de Ayamonte Cardiloro, los gemelos Glaura y Cardiloro, habían nacido bajo funestos auspicios. Su tía, la hechicera Zafira, había predicho que ambos morirían por engaños de amor y a una edad temprana. Y como ya sabemos que Cardiloro padre ha muerto en el trascurso del rapto de Florinda, Roselio comienza a contar la historia de su hermana Glaura (172-175). Zafira trasladó a su sobrina Glaura hasta su palacio en las Islas Verdes, que nacieron de los pedazos que no se hundieron cuando Hércules abrió el estrecho de Gibraltar con su maza. Allí Glaura fue criada casi en secreto (176-178). Cuando Zafira se hizo vieja, el rey se llevó a Glaura de vuelta a la corte, y allí todos la admiraban. El despiadado Boacel llegó desde su principado en Aregol hasta Ayamonte para ver a Glaura, pero se enfadó al enterarse de que Glaura se había retirado de la corte y estaba ahora en el Algarve en una finca de recreo con sus damas (179-183). Boacel, con la excusa de una cacería, salió con sus hombres a buscar a Glaura, a quien encontró. Al día siguiente salió a cazar con ella, pero, en un momento en que él se alejó, lo que encontró fue la comunidad de san Vicente (184-186). Destruyó el poblado y mató sin piedad a sus habitantes, excepto a Roselio y a otros dos, a quienes se quedó como prisioneros (187-190). Glaura, cuando escuchó los gritos desesperados de los cristianos siendo masacrados, se acercó y huyó horrorizada pero Boacel la capturó y le presentó a Roselio, al que había salvado por su buen talle y en la idea de que fuera su paje. Glaura, cuando vio a Roselio, se sintió atraída por él (191-196). Boacel, a quien su deseo por Glaura no dejaba dormir, salió de noche a buscarla pero ella también había salido, sin saberse exactamente por qué, oculta bajo un disfraz. Boacel vio la figura de Glaura en la oscuridad, pero no la reconoció y la atravesó con su lanza (197-200). Glaura gritó y Boacel, al reconocerla por fin, se quedó pasmado. Llegó Roselio alarmado ante los gritos y Glaura, justo antes de expirar, le contó que él era la causa de su salida nocturna. Boacel, por su parte, se suicidó clavándose la misma lanza con que había matado a Glaura (201-204). Los soldados se disponían a enterrar ambos cuerpos juntos cuando apareció de repente una bandada de cuervos que comenzaron a devorar los cadáveres. Como había sucedido cuando fue martirizado siglos antes, un águila se encargó de nuevo de custodiar las reliquias de san Vicente. Roselio fue llevado por Cardiloro, el hermano de Glaura, hasta Sansueña (205-216).

LIBRO XIII

Las fiestas de Francia

El poeta hace resumen y balance de lo que ha contado Roselio (1). Francia se dispone a celebrar fiestas, lo que anima al poeta a rememorar la edad de la caballería en Gran Bretaña, cuando cada caballero tenía a la dama de sus amores (2-7). También los paladines de Francia alcanzaron alta fama, pero carecían de la llama del amor y eran como hombres encantados (8). Descripción de algunos de los paladines de Francia, como Orlando o Reinaldos, buenos en el arte de la guerra pero poco dados al amor. Rugero sí fue un caballero amoroso pero no se le

considera francés sino africano (9-13). Descripción de los preparativos de las justas de París en primavera, con sus galas, vestimentas, caballeros y damas, armas, clarines, balcones, calles y plazas engalanadas (14-28).

La ira de Morgante de Córcega

Descripción del gigante Morgante de Córcega, hermano de Bramante, de la estirpe de Bronte. Cuando se preparaba para lucirse en las fiestas de Francia un mensajero le trae la noticia de la muerte de su hermano Bramante (29-36). Furioso, Morgante arremete contra todo lo que encuentra a su alrededor y arroja al mar al desdichado mensajero, que queda convertido en roca (37-43). Arroja también al agua las imágenes de los dioses y héroes paganos (44-46). Desea destruir España y el mundo entero. Sube, solo y desarmado, a una nave; sale al mar y allí le atrapa una tormenta, yendo a parar seis días después en medio de una flota de corsarios (47-52). Ve un navío que era atacado por otros y se dirige rabioso hacia los barcos. Hace grandes estragos entre los atacantes, hundiendo varios de sus barcos y apoderándose de las armas de sus víctimas. Se aproxima un barco velero (53-67).

La historia de Orimandro (viene del libro XI)

Mientras regresa a Creta, Orimandro concluye la historia de Dulcia, que queda ya sin vida (67-69). A raíz de la muerte de la princesa Mercurio envió a Creta desgracia tras desgracia: la muerte de la reina, sequías, incendios, monstruos o pestes (70-71). De las ruinas del viejo laberinto construido por Dédalo surgió un rico palacio donde, entre decoraciones de piedras preciosas, ardía una llama perpetua que rivalizaba con el sol, colocada al lado de la tumba de Dulcia. Un letrado en verso exigía que se sacrificara una joven cada mes hasta que se encontrara una tan bella como Dulcia (72-79). El consejo real de la isla decidió entonces buscar bellas y ricas mujeres para aplacar al dios; entre ellas Angélica, que fue llevada a Creta. El rey, al verla, se enamoró de ella y quiso salvarla pero la providencia, enfadada, mandó a la serpiente de la que la rescató Orimandro. Se procedió a un sorteo y Angélica iba a ser la duodécima víctima. Un año después, cuando se acercaba el día del sacrificio, Orimandro sacó a Angélica de Creta en su galeón, momento en el que los encontró Bernardo (80-93).

El amor de Arcangélica y Bernardo

Bernardo se compadece de la desgracia amorosa de Orimandro, que trata de consolarse con una improbable esperanza y que se somete en todo caso a la voluntad divina (94-98). Bernardo le anima haciéndole ver que debe confiar en el cielo (99-100). Al tiempo que llega una tormenta, Balbuena prepara el terreno para cantar al doblete del amor y la guerra (101-103). Seis días después Bernardo y Orimandro llegan al lugar donde Morgante está luchando contra los corsarios. Se disponen a ayudarlo cuando escuchan unos gritos que piden ayuda desde una galera (104-106). Bernardo salta a la nave, abate a muchos hombres y llega hasta a un grupo de doncellas prisioneras destinadas a ser sacrificadas en Creta (107-110). Halla a un joven y bello caballero armado, de ojos oscuros y aspecto femenino, a quien se describe con pormenor. A Bernardo le llama la atención su hermosura y nota que se asemeja a Angélica (111-116). Se trata, efectivamente, de su hija Arcangélica, de quien se cuenta que fue engendrada por Marte y la alocada Angélica (117-123). Venus, dolida por la infidelidad de Marte, ha destinado a la bella Arcangélica a ser infeliz en el amor (124-126). El corazón de Bernardo ha quedado roto por la visión de Arcangélica; ella, por su parte, querría levantarle la visera para ver quién es, pero el leonés debe volver a la lucha junto a Orimandro, que está ayudando a Morgante (127-131). Pero otra tormenta le impide acercarse al lugar, lo que no impide a Morgante continuar furioso con su particular masacre. Morgante no se conforma con pelear contra hombres sino que desea hacerlo contra las propias fuerzas infernales (132-137). Allí estaba el sabio Malgesí, que se dispone a aplacar con su magia a Morgante (138-139). Bernardo y las doncellas son arrastrados por la terrible tormenta, que se describe con detalle (140-154). En medio del vendaval, Arcangélica ruega a Bernardo que les permita a ella y a las otras damas disfrutar durante un instante de la visión de su salvador (154-157). Y es en ese momento cuando Bernardo se da cuenta de que Arcangélica, a pesar de su engañoso atuendo, es una mujer. El

caballero se quita el yelmo, la dama lo contempla largamente y ambos jóvenes se sumen en un estado de profundo enamoramiento (158-166). Pero la tormenta arremete contra el barco y Bernardo coge el timón. El barco queda dañado y Bernardo prepara un bote al que suben las doncellas excepto una criada de Arcangélica (167-176). El viento rompe entonces el cable y arrastra el bote lejos, quedando Bernardo, Olfa, que así se llama la criada, y los restos de la tripulación en el barco a punto de romperse. Contemplan diversos lugares del mar Jonio pero finalmente el barco se parte en dos y todos se ahogan excepto Bernardo y Olfa, que son arrastrados por las olas hasta la orilla agarrados a un mástil roto (176-190).

LIBRO XIV

Olfa cuenta a Bernardo la historia de Arcangélica

Bernardo y Olfa alcanzan tierra en Beocia, en la desembocadura del río Cefiso, cerca de donde se encuentra el antiguo templo de la diosa Temis (1-5). Se refugian en las ruinas del templo y luego en una gruta cercana, donde Bernardo pregunta a la doncella por la historia de su señora (6-14). Olfa le cuenta que Arcangélica, hija de Medoro y Angélica, nació en Mangi, en China, bajo señales celestes favorables de Marte y de Venus (15-18). Descripción de la arquitectura y los jardines del magnífico castillo de Mangi (19-26). Angélica y Arcangélica vivían en ese castillo, donde el soberano de la China pasaba el tiempo cuando abandonaba la corte (27-29). Pero Zambrí, rey de la Moscana, llegado hasta Mangi para raptar a Arcangélica, se llevó por mar a Angélica y a sus damas suponiendo que Arcangélica se encontraba entre ellas (30-32). Arcangélica, que ya tenía experiencia en la lucha, persiguió a la flota de Zambrí, lo alcanzó y lo mató (33-39). Pero el general Blancarte, príncipe de Ormuz, logró escapar llevándose consigo a Angélica, de la que estaba también enamorado (40-41). Arcangélica, furiosa, tras haber quemado toda la armada, retomó, en un velero y en la sola compañía de Olfa, la persecución en busca de su madre (42-46). Avanzaron por diversos lugares de la costa de Asia y pasaron por Japón y Sumatra hasta que un día, en un puerto del cabo de Naguácar, encontraron el rastro del barco a seis días de distancia (46-50). Lo alcanzaron cerca de Calcuta pero encontraron en la orilla el cuerpo de Blancarte, a quien había degollado la propia Angélica usando para ello primero sus artes de seducción (51-57). La tripulación del barco informó a Arcangélica de que Angélica había partido en un barco rumbo a Egipto y hacia allá se dirigió la doncella (58-60). Cuando una tormenta en el mar Rojo despedazó la nave, se dirigieron a pie a Alejandría (61-62). Arcangélica tomó allí otro barco para seguir a Angélica, que a su vez estaba buscando a su marido Medoro. Navegaron de isla en isla por los mares de Grecia, perdieron también el nuevo barco y se embarcaron en el de un pirata llamado Arcandoro, a quien la guerrera Arcangélica ayudó eficazmente en la batalla que estaba librando contra otros piratas (63-68). Y Arcandoro se enamoró de Arcangélica pero, visto que ella no le tomaba en serio, el pirata aprovechó que la muchacha dormía y la ató con cadenas, al igual que a Olfa, y así estaban cuando las encontró Bernardo (69-71).

Los padres de Arcangélica

Bernardo se sorprende de que una chica tan belicosa como Arcangélica pueda provenir de padres tan pacíficos como Angélica y Medoro, a lo que Olfa le sugiere algo que le contó su abuelo Artildo sobre cierta intervención divina en la gestación de Arcangélica (72-74). Se cuenta que Marte y Venus fueron apresados en una red por el traicionado Vulcano (75-79). Y un día Cupido, que se estaba jactando de su poder sobre dioses y hombres (80-85), fijó su atención en la reina Angélica, cuyas aventuras, sus numerosos admiradores y su rendición final ante el humilde Medoro habían sido obra del propio Cupido (86-89). Cupido hizo entonces que Marte se llenase de ardor por Angélica, así que él se olvidó de la diosa Venus para ir a buscar a la mortal que llenaba su corazón de renovada pasión (90-92). El enamorado Marte voló desde Tracia hasta China, lo que aprovecha el poeta para describir muchos de los lugares de Asia por los que pasó el dios (93-124). Ya en China, llegó al palacio en el que vivía Angélica, a la que encontró saliendo de cacería con sus cortesanos y sus numerosos perros de caza. Se describe la espléndida belleza de Angélica (125-134) y la no menor galanura de su esposo, el moro Medoro, ahora soberano de la China (135-137). Marte volaba en derredor esperando la ocasión

para descender, cuando comenzó la animada cacería, que al poco tiempo se volvió sonora y bastante confusa (138-143). El caso es que Medoro quedó alejado de Angélica, ocasión que aprovechó Marte para provocar una tormenta. Angélica fue a refugiarse en una cueva a la que acudió Marte para unirse a ella tomando la apariencia de Medoro. Y de esa unión nació Arcangélica, lo que llegó a conocer tan solo el abuelo de Olfa, quien se lo transmitió a su nieta (144-150).

En la cueva de la diosa Temis

Tras haber dado término a su historia, Olfa se queda dormida. Bernardo, que no puede conciliar el sueño, escucha unos murmullos en el interior de la cueva (151-152). Decide adentrarse por la gruta y encuentra una ancha y lujosa sala en la que hay dos puertas, una de cuerno y otra de marfil, y junto a cada puerta una mujer sentada. La mujer de la puerta de cuerno, a la derecha, es de apariencia virtuosa y sostiene una manzana luminosa; la de la izquierda, junto a la puerta de marfil, es de aspecto lascivo y porta una copa de oro. Ve también que de un pozo fluye una multitud de hombres que se dirigen hacia la mujer lasciva. Cuando los hombres beben de la copa quedan transformados en todo tipo de animales o monstruos. Pero algunos de ellos, más por suerte que por su propia elección, se giran hacia la mujer de la otra puerta y, tocados por la luminosidad de la manzana, recuperan su forma humana (153-165). Bernardo queda perplejo y confuso ante lo que ven sus ojos cuando la mujer luminosa se dispone a hablarle (166-167). Le dice que no tema, que está ante la diosa Temis, antiguo oráculo del mundo, y que en la luz de su manzana dorada guarda ella la inteligencia del mundo, mientras que la otra dama ofrece a las gentes la bebida de la ignorancia y del engaño. Bernardo, iluminado por Temis, habrá de seguir el camino que ella le marque, para lo cual pasa a través de su puerta (168-176).

LIBRO XV

El sueño del poeta

Balbuena cuenta que, buscando un momento de reposo, se quedó dormido. Soñó que estaba cogiendo flores en un collado cuando se le presentó una luminosa beldad en una carroza voladora tirada por grifos. La dama, que le animaba a dar conclusión a su historia, lo llevó en su carro en un viaje alrededor del mundo ante el asombro de las gentes que lo veían pasar, hasta que, despertado de su sueño, decidió proseguir con la historia de Orlando (1-16).

Orlando y Garilo (viene del libro XII)

Orlando descansa en la choza del pastor. Cuando amanece, sale y se pone en marcha jurando vengarse de Garilo (16-19). A mediodía lo encuentra montando a Brilladoro, el caballo del propio Orlando, y lo persigue hasta que Garilo se refugia en un castillo (20-23). Orlando se acerca al castillo, desde donde le lanzan piedras, por lo que se dispone a prenderle fuego. Para ello corta muchos árboles de un bosque cercano (24-26). Garilo tiembla ante lo que se le viene encima y, oculto bajo un disfraz de peregrino orante, se presenta ante Orlando y le pregunta por qué ha reunido tanta madera (27-33). Cuando Orlando le dice que con la madera se dispone a quemar el castillo, Garilo, de manera hipócrita, trata de impedirlo arguyendo motivos de cristiana humanidad, lo que acaba por convencer al piadoso Orlando, que desiste finalmente de plan (34-39). Garilo se aleja y aparece entonces una mujer, que es en realidad una sierva de Garilo aleccionada por él mismo para la ocasión (39-41). Orlando le pregunta cómo entrar en el castillo y ella le dice que no le dejarán entrar a él pero que a ella, en su condición de mujer, sí le dejan flanquear la entrada. Pero le informa de la existencia de una puerta trasera (42-48). Orlando se acerca al pie del muro y es atacado de nuevo por una nube de proyectiles. Se dirigen a la puerta trasera y la mujer le dice que está cerrada y que los habitantes se han puesto en alerta, pero que ella, desde dentro, le ayudará a escalar con una maroma (49-53). Poco después la mujer echa la cuerda, Orlando comienza a subir y entonces la gente del castillo le vuelve a lanzar proyectiles. Orlando queda colgado, todos se burlan de él y él trata de seguir subiendo pero finalmente cae al foso, donde queda, aunque ileso, hundido en el barro (54-61). Allí encuentra un acceso al castillo por un desagüe. Sucio y armado tan solo con una rama de árbol, llega a una sala donde unos ladrones duermen tras una noche de vino (62-65). Los ataca con la

rama, mata a algunos pero otros, entre ellos Garilo y la mujer, logran huir del castillo (66-69). Orlando persigue a través de un bosque a Garilo, que de nuevo montaba a Brilladoro. De este modo llegan hasta un precioso alcázar que parecía encantado porque se alejaba a medida que ellos se acercaban. Cuando Garilo llega hasta él, el alcázar se ha convertido en una humilde choza (70-77).

El alquimista Arnaldo de Espurg

El ocupante de la choza es Arnaldo, un conde flamenco arruinado que ahora es mago y alquimista. Posee el anillo mágico que fue de Angélica y que ha pasado antes por varias manos hasta llegar a él. El anillo tiene el poder de hacer invisible, de teletransportar y de metamorfosear a quien lo porte (78-89). Al llegar Garilo nervioso hasta Arnaldo, éste usa el anillo y lo convierte en un gato (90-92). Llega Orlando y pregunta a Arnaldo quién es él y dónde ha ido a parar Garilo (93-95). Arnaldo le cuenta que viene de Espurg, en los Países Bajos, donde era su afán encontrar la piedra filosofal para fabricar el oro. Vagabundeo durante años hasta llegar a estos lugares, de engañosa apariencia dorada. Un día, en la choza, se le apareció la figura del Engaño, que se dedicaba a vender falsos diamantes. El Engaño le contó que era débil y poco conocido durante el período del caos y en la edad de oro, pero que, a raíz de que ayudó a Júpiter a hacerse con el poder, el dios le ayudó a ser importante en las siguientes edades, la de plata, la de cobre y especialmente en la de hierro. Pero tuvo tanto poder que Júpiter trató de neutralizarlo enviándole a la Muerte. Pero él hizo uso del poderoso Amor y del Interés y, en tiempos posteriores, fue pintor, herbolario, intérprete y finalmente alquimista (96-131). Después Arnaldo heredó el puesto del Engaño cuando éste fue a París a prestar sus servicios a Galalón. Al final de su narración le dice a Orlando que ha convertido en gato a Garilo (132-134). Sin prestar atención al gato, Orlando monta en su caballo y se va cabalgando. Garilo, mirando fijamente al anillo, logra volver a su forma humana y pregunta a Arnaldo por el secreto de tal sortija (135-136). Arnaldo le cuenta que el anillo fue hecho por Prometeo de falso fuego del cielo, y que llegó al Engaño tras pasar por las manos de Hércules, Caco, Venus y Cupido (137-142). Le muestra el anillo a Garilo y éste, en rápido escorzo, se lo roba y se convierte en un dragón. Arnaldo huye y queda convertido en humo (143-145).

El barco volador de Malgesí (viene del libro XIII)

Malgesí, usando de su ciencia mágica e invocando al Averno, ha convertido la nave en la que se encuentra en un barco volador. En él viajan el caballero franco Reinaldos, el persa Orimandro y el corso Morgante, quien pregunta al mago adónde se dirige el barco (146-150). Malgesí les informa de que tiene planeado llevarles a visitar un nuevo mundo aún por descubrir. Morgante se muestra ávido de aventuras en que mostrar su valor (151-152). Ya vuelan los cuatro, contentos y admirados, por los aires. Las cosas de la tierra les parecen pequeñas y Malgesí aprovecha para resaltar las vanidades de los humanos en su ambición, y cómo la Fortuna juega a su antojo con los hombres, igual que ellos juegan de niños con sus juguetes (153-164).

Desde el barco volador: Europa oriental y del norte

Malgesí señala a Europa, describiendo brevemente la zona del noreste, con Sarmacia, el Bósforo o Crimea (165-170). Luego, con más de detalle, se centra en las diferentes regiones de Grecia, desde el Peloponeso hasta Macedonia (170-180), para seguir su curso hacia el norte por la costa adriática, sobrevolando Albania, Dalmacia o Istria (180-182). Llegan hasta la Europa del norte, donde pasan por tierras como Rusia, Pomerania, Noruega y llegan hasta Tule y las Órcades (183-185). Desde aquellos fríos territorios el barco vira hacia el sur rumbo a Italia (165-186).

LIBRO XVI

Desde el barco volador: Italia

El barco sobrevuela Italia y todos los que lo observan quedan atónitos, ya sean pescadores, campesinos, villanos o reyes. Unos creen que se trata del barco de los Argonautas, otros piensan que es la barca del Averno, otros creen ver el barco de san Pedro (1-7). Malgesí va

señalando ciudades, ríos, montes, mares e islas como, entre otros, el Gárgano, el Ausida, Tarento, Árdea, el Tirreno, Sicilia, el Etna, las islas Eolias, Capri, el Numincio, Arezzo, Tíbur, Anxur, Cumas, Capua, Vayas, Nápoles, el Tíber, Roma, Urbino, Ancona, Perugia, Florencia, Luca, Pisa, Parma, Módena, Milán, Cremona, Bérgamo, Pavía, Rávena, Bolonia, Ferrara, Mantua, el Mincio, Venecia, Córcega, Porto Venere, el Apenino o Génova. Malgesí va ilustrando el viaje con numerosas alusiones a episodios y personajes mitológicos entre los que se encuentran Escila y Caribdis, Turno, Encélado, Vulcano, Eneas, Circe, Ulises o Faetón, trayendo también a colación a figuras históricas como Aníbal, César, Trajano, Marco Antonio o Atila; sin olvidarse, al pasar por Mantua, del poeta Virgilio (7-38).

Desde el barco volador: Alemania, Bélgica, Inglaterra, Francia

El viaje continúa por los Alpes hacia Alemania, el Rin, Bélgica e Inglaterra con su mago Merlín, de quien ha aprendido Malgesí mucho de su ciencia mágica. Después llegan Brabante, Flandes y Picardía (39-42). A continuación el barco se dirige hacia Francia, la patria del propio Malgesí. El mago les muestra el Garona, el Sena, el Ródano, Marsella, Bretaña, Normandía, Provenza y Tolosa. Al llegar la nave a Roncesvalles, en el Pirineo, Malgesí alude a los tristes presagios que para Francia hizo el mago Merlín cuando habló de la batalla que allí habría de librarse (42-45).

Desde el barco volador: España

Al cruzar los Pirineos Malgesí ofrece a los tripulantes del barco una vista muy general de España, con el nombre de algunas de sus principales ciudades y accidentes geográficos (46-47), pero Orimandro le pide un vuelo más lento que permita una observación detallada del país que arde en deseos de ver desde su salida de Persia. Malgesí, al que le agrada exhibir su sabiduría delante de personas principales, accede a ello pero le advierte de que es difícil hacer un justo retrato de las enormes virtudes de España en un tiempo tan breve (48-51). El mago alaba primero la perfecta localización y el templado clima de España. Si cada país tiene su producto específico, la característica de España es que nada de lo material le es extraño (52-56). A continuación se citan, entre otros productos de España, la seda de Murcia, Granada, Toledo y Valencia, el vidrio lusitano, el coral catalán, el abundante oro, las piedras preciosas de Puebla, las turquesas de Zamora, la miel de Vejer y de Baza, la loza toledana, los vinos de Yepes, Ocaña o Toro, los cereales, el variado ganado, el hierro y el cobre, el jaspe, el mármol, el algodón, el lino, el aceite andaluz, las hierbas aromáticas o las variadas flores (56-69). El hombre español es noble y valiente, decidido y franco, fuerte y leal (70-71). Ojalá España tuviera su Homero o su Virgilio que cantara lo que el país ya ha dado al mundo, o sea césares de Roma, reyes, reinos, oro y plata (72-77). De ascendencia española son famosos hombres de Francia, y aún el propio Malgesí tiene ascendencia española. Su abuelo Balisarte, que vivió en España, lo crió cerca del Tajo, donde aprendió muchos de sus conocimientos de magia (78-80). El poeta –en boca de Malgesí– asegura que no desea hacer otra cosa que cantar las merecidas glorias de España (81). Y comienza ahora la detallada descripción de España, que contiene gran cantidad de comentarios históricos y culturales: los montes Pirineos, las tierras vascas, Navarra, el río Ebro, Aragón y Cataluña (82-108). Asturias, el norte de Castilla, Zamora, el Bierzo, Astorga y Galicia (109-127). Después llega la detallada descripción de ambas Castillas (128-150), Extremadura y el Guadalquivir (151-154), Valencia, Baleares, Alicante, Murcia y Cartagena (155-160). Y concluye la visita con otra muy puntillosa descripción, la de Andalucía, cuya visita incluye desde las vegas de Guadix y Granada hasta Sevilla pasando por las costas cercanas a Cádiz y las sierras del interior (161-185). Al llegar a la ciudad de Estepa el poeta se recrea narrando su heroica resistencia ante los romanos (186-192).

Desde el barco volador: hacia el océano

Cuando ya otean el océano en el que desemboca el Guadalquivir, Orimandro, que sigue entusiasmado todas las explicaciones, pregunta a Malgesí si existen realmente los hombres llamados antípodas, dónde acaba ese océano y dónde se esconde el sol cuando se pone (193-197). Malgesí descarta viejas historias fantásticas como el circuito vacío que rodea el mundo,

Atlante, los centauros, los pigmeos o los patagones, pero afirma que existe más allá un nuevo mundo que le está reservado a la gloria de España (198-206). Les propone ir hacia él para mostrárselo y así se dirigen hacia el oeste mientras Malgesí va describiendo los cielos (207-213).

LIBRO XVII

Desde el barco volador: el universo

Ahora vuelan alto y pasan entre los numerosos cuerpos celestes como pasa un barco entre las islas de Grecia y pronto pierden de vista la tierra (1-4). Malgesí elogia la variedad y la armonía del universo, nombra y explica los movimientos de los diversos componentes del cosmos y repasa las funciones de los planetas y su influencia en las personas. También especula sobre el origen del universo y sobre su creador (5-20). Repasa después una a una las diversas constelaciones (21-33).

Bernardo en el monte Parnaso (viene del libro XIV)

Cuando Bernardo sale de la cueva de Temis descubre que se encuentra al pie del monte Parnaso, cuya ascensión emprende. Los senderos están plagados de los monstruos que han salido de la puerta de marfil, de otros seres fantásticos y de personajes mitológicos metamorfoseados como Aglauro, Midas, Licaón, Hipomenes, Atalanta y otros muchos (34-47). Este ejército de miserables y locas criaturas, que han sido huéspedes del llamado Mesón de la Fortuna, avanza con el fin de apoderarse de la montaña sagrada, lo que el leonés achaca a que se trata de un sueño. Aconsejado por un caballero que se le acerca, Bernardo se aleja momentáneamente y se encarama a una colina desde donde observa a esos extraños y necios seres que gritan y se mueven en ridículos escorzos (48-59). Las criaturas atacan la montaña y Bernardo sale a defenderla haciendo estragos en la estólida tropa ante la atenta mirada de Apolo y las Musas. Huye la canalla y, cuando Bernardo derrota a un corpulento jayán que se le enfrenta, los monstruos que quedan siguen haciendo la guerra entre ellos (60-71). Vencida la turba, Bernardo es escoltado por el propio Apolo hasta la cima del Parnaso, donde hay un hermoso palacio que se describe con detalle. Sus salas están plagadas de tallas, tapices y pinturas donde se representan grandes hazañas históricas y fábulas mitológicas. No faltan las obras que muestran el valor de España (71-85). Apolo predice a Bernardo que sus hazañas serán descritas por un tocayo suyo ocho siglos después (86-89). Bernardo se dispone a marcharse del Parnaso cuando se moja la cara con agua de la fuente de Pegaso y se encuentra poco después despertando en la cueva. Pero no cree que se trate de un sueño en su totalidad porque comprueba que aún tiene la cara húmeda (90-91). Olfa y él salen de la cueva y buscan un lugar habitado. Llegan a un arroyo y descansan en la orilla a la sombra (92-95). Balbuena aprovecha el sueño de sus personajes para hablar sobre la posible veracidad de la historia-sueño del Parnaso, de la que los más dicen que no fue verdadera pero que él no descarta como cierta (96-98). Porque cuenta Balbuena que la tumba de Bernardo del Carpio fue hallada durante el reinado del emperador Carlos, quien incluso la visitó. Y uno de los operarios que abrió la tumba halló allí un libro que contenía la historia del héroe; libro que, tras pasar de mano en mano, finalmente llegó a poder de Balbuena, a quien la profecía sobre él mismo le estimuló el deseo de escribir sobre el héroe, lo que ha hecho fundamentado en la información que contiene el libro. De modo que la historia del Parnaso es sin duda verdadera (99-107).

Bernardo se dirige a las justas de Acaya

Bernardo despierta justo a punto para defender a una dama a la que persigue un león, al que mata el héroe (108-110). La dama pregunta a Olfa y Bernardo si se dirigen a las fiestas de Acaya a librar a Crisalba del aprieto en que se encuentra pero Olfa le dice que no saben a qué se refiere (114-115). La dama entonces les informa del festival que se va a celebrar en la vecina ciudad de Milene, donde se encuentran Gloricia y su nieta Crisalba, hija de Tifeo, el señor de Creta. Ambas han huido de la isla y Crisalba tiene ahora cinco pretendientes, todos ellos reyes de la zona. Gloricia, que ansía recuperar su perdido ducado de Colonia, busca como esposo para Crisalba a un hombre valeroso y magnánimo que le ayude en su propósito, para lo cual ha

convocado el torneo (116-122). Pero ha aparecido un gigantesco moro, Argante de Getulia, que declara su intención de ganar para sí a Crisalba. El moro ha planteado un año de desafío para cuantos quieran arrebatársela a Crisalba y no parece haber esperanza de que Argante vaya a ser derrotado. La dama había abandonado la ciudad para preparar algunos bajeles de adorno para el festival cuando se encontró con el león (123-127). Aparece ahora cabalgando un maleducado caballero que provoca a Bernardo, a Olfa y a Faustina –que así se llama la dama– y cuando el del caballo se siente burlado por el leonés, le ataca pero Bernardo le da muerte con suma facilidad (128-134). Cuando se preparan para partir hacia Milene aparece un grupo de seis hombres liderados por Oronte, un vasallo de Argante, que, al ver el cadáver, atacan a Bernardo. Bernardo los vence uno a uno pero el último de ellos, justo antes de morir, le revela que Argante se dispone a raptar a Crisalba (135-144). Cuando llegan al lugar donde se celebra el torneo ven a Argante, al que la gente teme, y a un ignoto caballero vestido de negro que irrumpe y desafía al tirano acusándole de ser el usurpador de Fez. El combate es muy duro y mientras tiene lugar la lucha Faustina informa a Crisalba de la traición que prepara Argante y de la fuerza de Bernardo. Crisalba, que desea que el español le ayude, le proporciona un buen caballo y una lanza. Bernardo recibe agradecido las armas y continúa mirando el combate en el que ya declina la fuerza de Argante, al que finalmente mata y degüella el caballero de negro, que se ha mostrado en todo momento honorable en la pelea (145-164).

Bernardo se enfrenta al caballero ignoto

El oscuro desconocido reta a los otros caballeros que allí estaban congregados y todos los que se le enfrentan acaban uno tras otro en el suelo (165-168). Finalmente Bernardo le reta cortésmente y comienza el gran combate. Tras seis intentos fallidos de encuentro con lanza, el caballero desconocido saca su espada y se desarrolla una terrible lucha casi cuerpo a cuerpo en la que ambos se ensañan y se hieren. En un momento dado es Bernardo quien tiene la ventaja pero renuncia a acabar con el caballero de negro, quien vuelve a la refriega. Siguen luchando así durante seis horas hasta que anochece y al fin el desconocido tiene al leonés, que ha perdido el yelmo, en franca desventaja. Alza su espada dispuesto a rematarlo pero, al reconocer el rostro bello de Bernardo, arroja al suelo su arma y se aleja de la plaza cabalgando (169-193). Bernardo, que arde en deseos de saber quién es, sale persiguiendo al misterioso caballero. En el camino se entera del plan de los seguidores de Argante, quienes, al mando de Califerno, iban en busca de quien había matado a su rey. Y cuando éstos se encuentran con el caballero desconocido en el bosque y le atacan, Bernardo, que venía con ellos de incógnito amparado en la noche, interviene en su defensa. Juntos logran vencer a la tropa pero en el fragor de la refriega quedan alejados el uno del otro en medio de la oscuridad. Bernardo, cansado, regresa solo a la ciudad (194-209).

LIBRO XVIII

Crisalba y Bernardo

La vida es una mezcla de bien y mal. Los dioses parecen jugar observando las tragedias de los hombres (1-4). Califerno sale a buscar a Bernardo pero muere a manos del leonés, quien sale ahora en busca del caballero desconocido, al que pronto pierde de vista. Lo espera un tiempo pero el desconocido caballero ya no regresa al torneo, de modo que declaran a Bernardo merecedor del trono (5-8). Crisalba ofrece a Bernardo una guirnalda y su mano, pero él prefiere darle la libertad. Y aunque ella no se siente del todo satisfecha por la reacción de Bernardo, el país se entrega a felices celebraciones mientras Crisalba no puede dejar de pensar en el español (9-15). Gloricia habla a Bernardo de su ascendencia hispana, que entronca con Viriato; de su hijo Tifeo, que abandonó la religión de sus padres para entregarse en Creta a sus cruentos sacrificios paganos; de su huida a Creta desde Colonia, cuyo trono usurpó un tirano; de su posterior huida a Acaya con Crisalba cuando Tifeo hizo de Creta un infierno; y de su deseo de recuperar Colonia de manos del usurpador. Para ello pide ayuda a Bernardo y le expresa su deseo de que sea el marido de Crisalba. Pero Bernardo pone como excusa que ha de solucionar el injusto encarcelamiento de sus padres, al tiempo que se percata de que Olfa ha desaparecido (16-30).

La carta de Arcangélica

Un mensajero entrega a Bernardo una carta de parte del caballero desconocido, quien, según se informa, escribió antes de subirse a un barco (31-32). Bernardo coge ansiosamente la carta y la lee. Era de Arcangélica, quien, tras saludarle, agradece a Bernardo que la libertara de los piratas. Le habla del combate que trabaron, en la que ella no sabía a quién se enfrentaba. Le desea suerte con Crisalba, aunque también se compadece de él porque ella opina que quedarse en Acaya con Crisalba sería para Bernardo sepultar sus mejores años. Le informa de que ella ahora está ocupada en ayudar a la infanta de Fez a recuperar su trono, motivo por el que mató a Argante. Le da también instrucciones para que Olfa la busque y se reincorpore a su servicio, sea en África o en Francia, adonde tiene intención de encaminarse después (33-42).

Bernardo y Crisalba

Bernardo, que lee y relee la carta compulsivamente, se entera por el mensajero de que Olfa ha seguido a Arcangélica camino de África y decide ir tras ella, para lo cual prepara un barco. Crisalba, al enterarse del plan de marcha de Bernardo, cae en el mayor de los desasosiegos (43-50). La princesa, que ve frustradas sus esperanzas de boda, tan solo le pide a Bernardo que aplase su partida hasta que amainen los peligrosos vientos (51-56). Crisalba se acaba desmayando pero Bernardo, espoleado por su amor lejano, se embarca. Cuando Crisalba vuelve en sí observa un barco en la lejanía y se entrega de lleno a los lamentos, ya suspirando por Bernardo, ya deseando su perdición en el mar (56-67). Pero se desata una tormenta y el barco de Bernardo, con un costado abierto, se ve obligado a volver a puerto. Allí acude corriendo Crisalba, a la que Bernardo pide corteses disculpas por su precipitada marcha. Ahora ella trata de retenerlo a su lado convenciéndole de que la escolte hasta Colonia. Balbuena nos informa de que ha sido Gloricia quien ha trazado el plan provocando incluso la tormenta (68-73). Bernardo ya no encuentra excusa para no quedarse con Crisalba así que se embarca con ella en un espléndido galeón rumbo a Alemania. Tras haber bordeado la costa de Grecia se encuentran, a la altura de Sicilia, un pequeño batel en el que Bernardo atisba una figura caballerescas con armadura mientras se escuchan lamentos y sonido de cadenas. Cree reconocer a Arcangélica, el objeto de su amor, así que, sin pensárselo, monta en un bote y va hacia ella. Cuando sube al barco el mar se encrespa separando definitivamente a Bernardo de Crisalba. El héroe comprueba que la supuesta visión y los lamentos no eran sino ilusiones. Además reconoce el barco, que era aquel en el que, tiempo atrás, él mismo había salido una noche de España (74-83). Bernardo navega en soledad, se siente muy abatido por su suerte pero a medida que avanza con su barco va recuperando el ánimo. Llega hasta el río Ebro, cuya corriente remonta. Amanece pero la niebla hace que aún esté oscuro (84-90). De repente en medio de las aguas un enorme dragón que echa humo abre sus fauces y se traga a Bernardo (91-93).

Desde el barco volador: la luna y América (viene del libro XVII)

El poeta vuelve al barco de Malgesí, que se aproxima a la luna, describiendo sus riscos y montañas, con el gigante dormido y la mujer que espera a su lado (94-100). El barco vuelve hacia la tierra y recalca en los antípodas del mundo, en el estrecho de Magallanes, desde donde recorre el sur de América pasando por Brasil, Chile y Perú, sigue por Panamá y Nicaragua y se dirige hacia México (101-105). Repaso geográfico de México, desde Chiapas hasta Jalisco y el valle de Vandas (106-109). Al pasar por el volcán Jala Balbuena ve su futura imagen, cuando siglos después escriba aquí su obra (110-113).

El mago Tlascalán

Junto a un volcán cercano a Tlascala el barco cae a tierra cerca de la cueva del viejo sabio Tlascalán, cuyos conocimientos mágicos se describen (113-118). El barco ha caído al cruzar los círculos mágicos del sabio, quien se dirige hacia ellos amablemente y les informa de que la providencia los ha traído hasta allí (119-122). Tlascalán, tras haberles dado la bienvenida, comienza a reparar el barco. Malgesí está rabioso porque su poder es inferior al que exhibe Tlascalán pero disimula su ira mientras son todos conducidos a la cueva en son de amistad

(123-124). Descripción detallada de la enorme cueva de Tlascalán, de los tesoros y riquezas que allí se guardan y de los numerosos utensilios, hierbas y piedras de nigromancia que utiliza el sabio en sus experimentos (125-154). En la parte más alta de la cueva Tlascalán les muestra una soberbia habitación, toda de oro, donde se pueden contemplar el presente, el pasado y el futuro. Allí ven a unos nativos danzando y el mago ofrece a sus invitados sillas de oro y pedrería (155-160). El sabio les habla de la teoría heliocéntrica y de que la tierra gira alrededor del sol, que es morada de los dioses (161-164). Les dice que la gente que ven bailando festeja la futura llegada del Cristianismo a estas tierras y promete contarles grandes cosas antes de que regresen sanos y salvos a la tierra de la que partieron (165-167). A Orimandro le predice que el cielo le tiene reservada a Angélica, quien, si llega a Creta en el esplendor de su perfecta belleza, descrita con pormenor por el mago, sólo ella será capaz de acabar con el odioso encantamiento en que se encuentra la isla (168-176). A Reinaldos le enseña cómo podrá desencantar a los caballeros francos convertidos en oro en el castillo, lo que podrá lograr poniendo ante ellos el que se dice que es el cadáver del rey Arturo, hermano del hada Morgana, que se encuentra allí escondido (177-182).

LIBRO XIX

El mago Tlascalán predice la historia de España

Tlascalán se dispone a predecir la grandeza de España, cuya estrella es superior a cualquiera, y a la que la tierra americana proporcionará riquezas para difundir la fe (1-7). Los mexicanos, nación valiente que ha sometido a los pueblos de los territorios de alrededor, son los enemigos de Tlascala. Pero cambiarán las tornas cuando lleguen unos hombres desde el oriente (8-14). Las heroicas hazañas de Hernán Cortés y la captura del rey Moctezuma (15-20). Los tlascaltecas serán amparados por Cortés al tiempo que España se librará de los moros (21-22). El mago va desgranando una larga serie de reyes de la España medieval que va desde Alfonso el Casto hasta los Reyes Católicos, que culminarán la expulsión de los moros. El mago incluye en su relación gran cantidad de detalles bélicos e históricos de muchos de los reinados (23-70). La llegada de Colón a las playas de América. Elogio de Colón y reconocimiento de la importancia de sus descubrimientos, que darán un nuevo mundo a Castilla y a León. El ingrato trato dado a Cristóbal Colón será corregido años después cuando su descendiente Nuño Colón sea nombrado duque de Veragua y marqués de Jamaica, isla en la que Balbuena esperará el báculo (71-84). La conquista de Granada, la reina Juana y el nacimiento del emperador Carlos (85-88). Un gran estruendo en la montaña, probablemente producido por Malgesí, interrumpe las palabras de Tlascalán (89-93).

Durindana, la espada de Bernardo

Bernardo pasa, a través de la garganta, al vientre del dragón, donde encuentra un fresco prado en el que hay un gran palacio. Ve allí a un grueso gigante moro que lleva cautiva a una bella mujer portadora de una espada. Bernardo se lanza, el gigante suelta a la dama y comienza una enconada pelea. Bernardo le logra pinchar en la barriga y de la herida salen monedas de oro. De cada moneda nace un brazo con una espada de oro y miles de espadas se ponen al servicio del gigante, quien, ayudado por tantos brazos, arranca la espada de manos de la mujer y ataca de nuevo al leonés. Bernardo es incapaz de sobrepasar el escudo de oro de su enemigo pero finalmente logra herirlo en la cabeza mientras el gigante hiere a Bernardo en el costado con la espada de la mujer. Entonces el jayán se disuelve en el aire y es llevado por el viento (94-117). Bernardo se observa y se da cuenta de que la espada está húmeda de su propia sangre aunque la herida no es grave (118-119). Suena una música y Bernardo es recibido en una sala del palacio. Al fondo de la sala hay una fuente que sacia la sed de los que de ella beben, según el deseo de cada uno. A Bernardo le ofrece trofeos de fama, que es a lo único a que aspira. La dama, que es una ninfa, se dirige a él (119-123). Le cuenta la historia de la espada, que fue forjada para Aquiles por el dios Vulcano. Las armas fueron entregadas a Argalia y acabaron en la tumba de Ayante Telamonio; pero no la espada, que fue enviada a Oriente, donde quedó custodiada en el jardín del hada Falerina. De allí la tomó Orlando, luego pasó a Rugero y de él a Morgana. La espada no alcanzaría su total virtud hasta que fuera bañada en sangre real al final de una batalla,

lo que acaba de ocurrir, pues está húmeda de la sangre de Bernardo al final de su lucha contra el gigante. Es Morgana quien ha enviado a Bernardo a esta aventura para que se haga con la espada (123-131).

La ninfa Iberia describe a muchas nobles familias de España

La ninfa es Iberia y explica que en su cueva conserva las armas del romano Petreyo, ahogado en el río Segre en el transcurso de la guerra civil entre César y Pompeyo. Las armas llegaron hasta ella por las aguas del Ebro. La estancia en la que se encuentran es el archivo de las grandes familias de España (132-138). Balbuena pide ahora a la diosa de la honra humana ayuda para hablar sobre las gloriosas familias de España y se excusa por no poder nombrar a todas ellas. Y es que es imposible hacer un recuento completo de las glorias de España, así que él se va a limitar a seguir lo que dijo la ninfa Iberia (139-145). Comienza por Gundémaro, de quien nacerá la familia de los Guzmán, y sigue con los Guevara, los Mendoza, los Ladrón y los Hurtado (146-149). A continuación la ninfa da cuenta de una enorme cantidad de ilustres familias españolas y la explicación de sus escudos heráldicos. Entre ellas cita a las de Zúñiga, Sandoval, Rojas, Fonseca, Enríquez, Cerda, Velasco, Contreras, Lara, Manrique, Ledesma, Vargas y Machuca, Dávalos, Pacheco, Calderón, Carvajal, Cisneros, Padilla, Alba, Peralta, Cobos, Haro, Carpio, Pimentel, Salazar, Montemayor, Coronel, Andrade, Bustamante, Argüello, Saltamirano, Corvera, Sotomayor, Marín, Lobera y algunas otras, incluida, en último lugar, la del propio Balbuena, con alusión a algunos hechos notables de antepasados del poeta y a la labor del propio autor (150-226).

LIBRO XX

Un águila roba la obra de Balbuena

Cuenta Balbuena que, un caluroso día, se encontraba ocupado escribiendo bajo la sombra de un árbol, cuando apareció un águila que le arrebató su obra. Al principio se quedó desalentado por haber perdido el trabajo de tantos años pero luego confió en el cielo y pensó que quizá así sus versos volarían de nación en nación (1-11).

Bernardo salva a un hombre a punto de ser ahorcado

Bernardo parece despertar de un sueño y se encuentra, armado, en un campo de la ribera del Ebro, donde ve a un verdugo tratando de colgar a un hombre mientras otros cuatro observan. El leonés llega corriendo e intenta evitar la ejecución mientras los verdugos tratan de acelerarla (12-15).

Más engaños de Garilo (viene del libro XV)

El poeta cambia bruscamente de escenario pues pasa a hablar de Orlando, a quien sigue Garilo, que se va alejando de la casa del Engaño. Garilo lo encuentra y le vuelve a robar su caballo. Orlando le persigue furioso durante siete días (15-20). Garilo es detenido por un escuadrón de cien franceses a las órdenes de Dudón, lo que permite a Orlando llegar hasta él. Orlando, nada más llegar, ordena al instante que lo cuelguen, pero él mismo se aleja adentrándose en el bosque en compañía de Dudón. En ese momento llega Bernardo, que pregunta la causa del ahorcamiento. Los hombres le responden contándole cómo el reo ha robado dos veces el caballo de Orlando (20-27). Pero Bernardo sale sin dudarlo en defensa de Garilo por el hecho de ser español y desata la cuerda de su cuello. Los franceses le atacan y Bernardo los mata, apiadándose tan solo del que le había dado la explicación (28-32). Libera a Garilo y se marcha hablando con él. Pero cuando Bernardo se queda dormido, Garilo le roba espada y caballo. Bernardo despierta y, al darse cuenta del engaño, sale en busca del ladrón, momento en que regresan Orlando y Dudón (34-39).

El primer combate entre Bernardo y Orlando

Vuelve Orlando quien, impresionado al ver a los tres franceses muertos, pregunta quién los ha matado. Bernardo le reconoce que ha sido él y entabla con el francés una discusión, al tiempo que se congratula de la ocasión de haberlo encontrado. Le reta a duelo pero, como está

desarmado, pide para el desafío la espada y el caballo de Dudón (40-49). Dudón, que lo toma por loco, rehúsa pero el español saca su daga y se apodera por la fuerza del equino y del arma. Al comprobar cómo se las gasta Bernardo, Orlando siente miedo ante lo que se le viene encima, mientras que Bernardo se muestra altivo y lozano (50-63). Comienza el tremendo duelo, que les ocupa un día entero. La briosa refriega se desarrolla primero entre asombrosos ataques y mandobles por parte de ambos; luego la lucha pasa a las manos y más tarde a la daga, y siempre con vueltas varias de la suerte. Cae la noche y al fin Bernardo derriba Orlando de un terrible golpe; pero, cuando lo tiene a su merced, se apiada de él y no lo mata (64-88). Bernardo se marcha con el escudo de Orlando y el caballo de Dudón, ante el asombro de los que han contemplado la escena (89-91). Orlando recobra el sentido, reconoce su derrota y se muestra desconsolado pues conserva la vida pero ha perdido la honra. Con la venganza siempre en la mente, acomete desesperadas aventuras por España hasta que finalmente regresa al campamento de Carlomagno en Francia (92-98).

Las muertes de Garilo y de Teudonio

Bernardo se adentra en el bosque y encuentra una pequeña quinta donde descansa esa noche. Al día siguiente se dirige hacia León y en el camino se topa con dos presos conducidos por diez soldados (99-101). Alfonso, apiadado de la suerte del conde de Saldaña, había acordado que la prisión de Teudonio fuera la misma celda del conde, con la intención de liberarlos más adelante. Pero ellos, que no lo sabían, provocaron una revuelta en prisión y mataron al alcaide, pero pudieron ser finalmente reducidos por la guardia. Alfonso determinó entonces no volver a liberarlos nunca y ordenó trasladar a Teudonio a otra prisión. En el camino la escolta se encontró a Garilo y lo detuvo, así que éste es el grupo con que se topa Bernardo (102-110). Pregunta a dónde llevan a los presos y, como le responden que eso no es de su interés, Bernardo arremete violentamente contra la guardia, liberando a Garilo y a Teudonio (111-118). Garilo está avergonzado de lo que le hizo mientras Teudonio saluda afectuosamente a Bernardo, a quien da las gracias recordándole que ya en otra ocasión lo salvó (119-124). Teudonio habla a Bernardo de la prisión de su padre y Bernardo se queda sumido en sus pensamientos, olvidándose de Garilo (125-130). Así que Garilo aprovecha y, con la ayuda del anillo mágico, toma la apariencia de Bernardo y conduce a Teudonio fuera de allí mientras el verdadero Bernardo duerme (131-140). Despierta el leonés y se queda sorprendido y decepcionado al ver que Teudonio se ha marchado. Sale en su busca y encuentra a un soldado malherido que le cuenta que la guardia salió por su propia orden y guiada por él, y que han caído en una emboscada en la que Teudonio y el propio Bernardo –eso cree el soldado– han muerto (140-148). El soldado muere y Bernardo, confuso por lo que ha escuchado, piensa que se trata de un sueño, pero se acerca hasta donde se ha producido la batalla y encuentra allí a Teudonio muerto. Dispersa a los enemigos que quedaban y ve a otro muerto que, efectivamente, parece él mismo. Cuando un villano le quita al cuerpo el anillo, desaparece la apariencia de Bernardo. Tras haber rendido honores a Teudonio, Bernardo parte hacia la corte de su tío Alfonso (149-164).

Olfa y la dama llorosa

Bernardo llega hasta una cabaña junto a la cual hay dos mujeres llorando a un hombre muerto. Una de ellas es Olfa, a la que Bernardo pide emocionado noticias de Arcángelica (164-170). Olfa le cuenta que siguió a Arcángelica desde Grecia a Libia y de allí a España, donde al fin la encontró el día anterior. Olfa le dice que Arcángelica también preguntó por él. Juntas llegaron hasta esta dama que llora por este caballero muerto por seis hombres cobardes a quienes Arcángelica ha salido a perseguir (171-174). Consuelan a la dama, que es una mora, y le preguntan por su desgracia.

Dedrán y la dama llorosa (la historia conecta con el libro V)

Ella les responde que el caballero muerto era su marido, Dedrán, hijo de Doriscán. Cuando Harpalí fue encontrado colgado de la morera fuera de la ventana de Argina, su padre, el tirano Zumaíl mató a Doriscán y arrestó a Argina. Tan solo Dedrán consiguió escapar (175-185). Ella

lo siguió y juntos fueron felices en los montes durante un corto espacio de tiempo hasta que los seis malhechores lo mataron sin que se sepa el motivo. Tras haber contado su historia la dama cae sobre el cuerpo de su amado y muere (186-192). Bernardo y Olfa entierran los cuerpos de los amantes junto a una fuente (192-193).

Tras los pasos de Arcangélica

Olfa y Bernardo salen en busca de Arcangélica. Cerca del Tormes encuentran a dos caballeros que les dicen que han visto a quien buscan cortando en pedazos a seis moros, tras lo cual ha entrado en un famoso castillo encantado que hay en el bosque vecino y del que tres días después aún no ha salido. Los caballeros añaden que no creen que valga la pena seguir buscando al caballero (194-199). Bernardo les replica que normalmente los encantamientos ceden ante la determinación y que él no cree que tan valiente caballero haya muerto. Así que uno de los hombres les indica dónde está ese fabuloso castillo de la Fama y se lo describe con detalle. Desde fuera parece que está envuelto en unas llamas y a la entrada hay un cartel que reza que sólo está permitida la entrada por entre sus llamas a la mayor nobleza que tiene España (200-213). Bernardo y Olfa se dirigen al castillo. Bernardo entra con decisión por en medio del fuego al tiempo que se producen temblores, pero éstos desaparecen y el héroe pasa, acompañado de música, al patio del castillo. Cuando Bernardo entra en el patio, un toro lo ataca (214-222).

LIBRO XXI

El castillo de Carpio

Bernardo se enfrenta al toro y ambos caen en un pozo lleno de agua que se abre en el patio produciéndose un gran estruendo que resuena por todo el castillo. Bernardo, dándose por muerto, pierde el sentido (1-5). Cuando despierta ve que el toro al que estaba abrazado se ha convertido en una hermosa dama. Se halla en una lujosa estancia, que se describe (6-11). Bernardo pregunta por el lugar en que se halla y la joven le cuenta que Hércules encerró en esta cueva al mago adivino Clemesí, cuyas cenizas se guardan allí mismo en una urna. Clemesí era de la familia de los Carpio, de origen africano, y cuando Hércules quiso fundar una ciudad en el río Betis, el mago se lo impidió por medio de encantamientos. Hércules marchó a Italia y poco después fue Hispal el que fundó su ciudad en el río Betis. Hércules, al regresar, proyectó fundar otra ciudad en el Tormes, lo que intenta también impedir Clemesí, sabedor de que de aquellas ciudades nacerían Hércules y Apolos. Pero fue en vano porque Hércules fundó Salamanca (12-23). Entonces el héroe encerró a Clemesí en una cueva y el mago se dedicó a levantar en ella un palacio, en el que se encuentran ahora, cuyo mayor tesoro es una sala en la que un espejo refleja el pasado y el futuro de España (23-26).

Las predicciones de la joven del espejo.

La joven lleva a Bernardo hasta el espejo en el que pueden observar bellas figuras en movimiento (27-31). Le informa de que ella es sobrina de su tutor Orontes, cuya ascendencia troyana le revela. Orontes la llevó hasta esta gruta para salvarla del usurpador Anfimedonte. En la gruta Orontes le hablaba mucho de Bernardo (32-38). Vuelve ahora a dirigir la atención del joven hacia el espejo, donde podrá ver la grandeza de sus descendientes y tendrá una visión de España y sus reveses varios de fortuna (39-42). Le muestra a Crisalba, descendiente del soldado Crastino y de Viriato. Cuando su patria le sea tristemente ingrata, Bernardo se casará con Crisalba y tendrán descendencia (43-47). Le enseña a algunos miembros de su ilustre familia hasta los días de mayor esplendor de España (48-57). Basándose siempre en la autoridad de Orontes, sigue la muchacha describiendo gran cantidad de progenies ilustres de España, enlazando con la casa de Castro (58-80). El elogio de la casa de Castro, con especial atención al virrey don Pedro, su familia y su descendencia (80-95).

El reencuentro de Orontes y Bernardo

Música de arpas llena la sala y Bernardo observa que el castillo va quedando libre de encantamientos para volverse muy real. Aparece entonces el sabio Orontes, a quien acompañan

trescientos caballeros armados. Orontes recibe a Bernardo con gran alegría. Parten todos hacia León con el fin de solicitar del rey Casto el perdón para el padre de Bernardo (96-104).

De vuelta a occidente

Malgesí y sus compañeros son tragados por un hueco en la cueva de la montaña de Tlascala y llegan, a través de un pasaje que pasa por el Aqueronte, hasta los arenales de África. Allí Malgesí vuelve a hacer uso de su magia y traslada a Reinaldos a Francia, mientras que Orimandro y Morgante, desde un bosque cercano a la costa, observan un bajel con unas vulgares tropas que luchan desordenadamente (105-108).

Los múltiples raptos de Angélica (conecta con el libro XI)

El barco es embestido por otro y al amanecer la lucha ha terminado. Son los corsarios que luchaban por Angélica. En uno de los barcos los hombres han caído todos pero quedan vivas Angélica, dos damas y un joven malherido llamado Leoncio, prometido de Arminda, una de las damas; el único superviviente del otro barco, un moro viejo y cobarde, salta al barco de Angélica y mata a Leoncio (109-119). Furiosa, Arminda salta sobre el viejo moro, lo atrapa y, con la ayuda de sus compañeras, lo encadenan. Durante dos días las tres mujeres le sacan los ojos con agujas y lo torturan lentamente mientras el barco se aproxima a las costas de África (120-128). Ya cerca de la costa se aproxima otro barco en el que viaja Artabano, que viene huyendo del rey Geber con la bella Aja, a la que había arrebatado de manos del propio rey. Artabano salta al barco y, con sólo ver a Angélica, se olvida ya de Aja. Pero llegan sus perseguidores y se apoderan de Angélica y las damas. Un sanjaco se lleva a Angélica en su barco y ya se alejaba por el mar cuando unos piratas de la zona lo abordan, lo matan y se llevan a la dama. Los piratas se pelean entre sí hasta que un nómada y dos de sus hombres consiguen llevarse a Angélica (129-141). Ya se adentraban los tres hombres y la dama por el bosque cuando aparecen Orimandro y Morgante. Orimandro, cuando ve allí al objeto de su amor, se enfrenta al nómada y lo vence pero Angélica aprovecha la confusión de la pelea para huir por el bosque, lo que lleva al rey persa a creer que ella lo ha reconocido y ha huido de él deliberadamente (142-148). Caminan durante un tiempo por el bosque, Orimandro buscando a su Angélica y Morgante buscando ocasión de pelea, hasta que, ya de noche, observan un fuego. Se dirigen hacia él y llegan a un lujoso pabellón vacío pero muy bien equipado y con una abundante cena preparada. Y allí ven tres cadáveres de unos hombres que parece que han sido matados justo antes de que se dispusieran a cenar (149-154). Morgante come vorazmente todo lo que allí había (155). Orimandro sigue buscando a Angélica y escucha el rumor lejano de gente y los gritos de la dama pidiendo ayuda. Acude y encuentra a dos caballeros que, sacando alborozadamente a Angélica de una cueva, se disponen a violarla. Orimandro los ataca y mata a ambos, pero comprueba que la ingrata beldad ha huido de nuevo (156-163). Morgante se ha quedado dormido tras su comilona y, cuando despierta, sale en busca de Orimandro. Escucha en el bosque un llanto y encuentra a dos caballeros muertos y a un escudero llorando sobre el cuerpo de uno de ellos. Morgante le pregunta las causas de tales muertes y el escudero se dispone a responder (164-168).

La historia del escudero (conecta con información del libro XVII)

Geber y Argante, rey de Fez, eran hermanos. Aja era la reina de Trípoli y estaba casada con Origio pero mató a Origio y se casó con Geber, quien ascendió así al trono de Trípoli. Pero Aja se enamoró después de Artabano, que es uno de los dos muertos que tiene delante Morgante (169-172). Mientras tanto Argante había partido a Grecia buscando mujer para casarse. Geber le iba a ayudar a raptar a la princesa de Creta pero poco después de zarpar el viento le obligó a volver a Trípoli, encontrándose en ese momento a Artabano y Aja que trataban de escapar. Geber persiguió a Artabano y lo capturó vivo. Volvió a la costa con él, dejó a sus hombres de guardia y se adentró en tierra con Artabano prisionero y con un seguidor, Bohamel. Encuentran a Angélica llevada por unos bárbaros, la liberan. La hermosura de Angélica fascinó tanto a Bohamel como a Geber (173-179). Bohamel, tramando quedarse con la mujer y con el trono, se puso de acuerdo con Artabano y entre los dos mataron a Geber y a sus hombres justo cuando se

disponían a cenar en el pabellón. Angélica aprovechó el momento para huir, pero Bohamel y Artabano la persiguieron. La dama se refugió en una cueva pero sus perseguidores la atraparon. Apareció entonces un guerrero vengador (se trata de Orimandro) que mató a ambos. El escudero, que había presenciado la tragedia, se refugió temeroso en la cueva en la que vio un fuego que se encendió y luego se apagó (180-186).

La armadura de Morgante

Se escucha ahora un sonido desde el interior de la cueva y de ella sale fuego. El escudero huye despavorido pero Morgante se adentra decidido en ella. Tras grandes portentos que suceden en la cueva pero que el autor prefiere no detallar por no apartarse de su historia, Morgante sale de la gruta blandiendo la clava que fue de Hércules y una armadura de escamas que fue del gigante Anteo, pues la pelea entre ambos se produjo en aquellas tierras. Al día siguiente encuentra a un caballero y a bella dama que duermen al pie de un álamo de una ribera (187-195).

LIBRO XXII

El consejo de guerra francés

Se convoca el consejo de los caballeros franceses. Llegan Carlomagno, Orlando y Reinaldos. Se vuelven a anunciar festivales y el campo francés parece alborozado pero cierta tristeza flota en el ambiente (1-10). Apolo descansa del viaje de su carro y por aquellos lares reina la noche (11-14). Pero Carlomagno no logra dormir porque su alma está embargada por la preocupación. Ya cerca del alba cae dormido y sueña que está de cacería en un valle de dragones, acompañado de sus doce paladines. Un rojo león protege un árbol de manzanas de oro. Se acercan al árbol y el león, tras matar a todos los paladines, pone en fuga a Carlomagno. Éste llega a un palacio en lo alto de un acantilado. En el interior ve cómo se plantean quejas a Demogorgón sobre Carlomagno y Francia. Ve preparadas a las Furias castigadoras, a Caronte y al Infierno, listo para tragar a los franceses (15-29). Carlomagno se despierta, reúne al consejo y le pregunta sobre el sueño, para el que se sugieren diversas interpretaciones (30-33). El mago Malgesí, presente en la reunión, cree que el león simboliza al Reino de León, que está poblado de dragones africanos que destruirán a todos los franceses excepto a Carlomagno, que conservará la vida (34-38). Algunos se ríen de Malgesí. Montesinos, embajador del rey Alfonso ante el César, habla de su linaje español y de cómo España acogió a sus padres exiliados. Entrega un mensaje de Alfonso en el que se apremia a Carlomagno a que desista de su empresa. El rey Casto opina que lo sensato sería que el rey franco volviera sus armas cristianas contra los moros de España. Montesinos, que da la razón a Malgesí, desafía con su espada a quien tenga una opinión diferente (39-51). Orlando toma la palabra y replica a Montesinos. Le dice que desafíe a Oliveros, si cree que lo debe hacer, por haber matado a su padre, pero que para el consejo oficial utilice una lengua más suave y un estilo más adecuado. Orlando se pone al servicio de Francia y acepta el desafío de Montesinos (52-59). Renacen ahora viejas enemistades personales, familiares y hasta de alcoba, con el resultado de que Durandarte, Reinaldos y Meridiano se ponen de parte de Montesinos mientras Celindos y Gaiferos apoyan a Orlando (60-72). Sin respetar la majestuosa y grave presencia de Carlomagno, se desenvainan las espadas y se produce una pelea en la que Orlando mata a Meridiano y Durandarte a Celindos (73-76). Otros caballeros se unen a la trifulca, que Carlomagno intenta en vano detener. El César pasa el cetro a Galalón con el fin que apacigue a los contendientes, pero Galalón está feliz de los efectos de tan sangrienta lucha, y la aprovecha para ponerse en contra de Reinaldos. Sin embargo, cuando éste arremete contra él, evita la pelea apartándose. Finalmente Malgesí provoca una tormenta que produce que se pare la pelea (77-93). Carlomagno está desanimado por la situación de discordia en el campo francés, pero, tras honrar a los muertos y hacer un llamamiento a la reconciliación, reúne al ejército para la marcha. El César no autoriza el duelo entre Oliveros y Montesinos, quien anuncia su neutralidad y su vuelta a España, no sin antes recordar a Oliveros que le espera allí para el desafío (94-99). Montesinos se retira hacia España, donde habrá de participar más tarde en la batalla de Roncesvalles con el único fin de matar a Oliveros y donde tomará el corazón de Durandarte y

llevarse a su amada Belerna (100-102). El ejército francés llega a los Pirineos y Carlomagno, triste, ordena pasar revista a las tropas (103-105).

Ferraguto encuentra a Angélica

La escena vuelve a África. Hasta allí se ha trasladado Ferraguto desde Granada, querido por Sulmán. Éste, hermano de Agramante, a quien ha matado Roldán, gobierna ahora en la ciudad de Biserta y está reuniendo tropas para vengar la muerte de su hermano (105-107). Ferraguto, nada más desembarcar en África, encuentra a Angélica cerca de Biserta. El moro aragonés queda impresionado por la belleza de la dama oriental, que sin embargo huye de él. Pero se dirige a ella en términos de amor y a la dama se le vienen a la mente recuerdos de los caballeros enamorados de ella, de los que da cuenta a Ferraguto: Sacripante, Gradaso, Agricano, Rugero, Reinaldos, Orlando y, en último lugar, Medoro, con quien volvió a Oriente tras surgir el amor entre ellos (108-113). Angélica pide a Ferraguto que la lleve de vuelta a su país; él, olvidándose de sus deberes guerreros, accede (114-116). Aparece ahora Morgante con su armadura de serpiente y queda igualmente impresionado por la belleza de Angélica (117-119). Morgante reclama para sí a Angélica, lo que hace inevitable la pelea. Morgante y Ferraguto luchan con bravura, mientras Angélica, temerosa, se escapa una vez más y entra en Biserta. El corso golpea al moro con la maza y Ferraguto cae aturdido. Morgante sale presuroso tras los pasos de Angélica (120-126).

Orimandro y Morgante liberan a Arlaja

Ya a las puertas de Biserta, Morgante encuentra a una mujer custodiada por diez hombres y a Orimandro luchando él solo a caballo contra otros diez. La mujer es Arlaja, que era conducida a la fuerza a Biserta. Morgante se lanza a ayudar a su amigo y, entre Orimandro y él, se deshacen de los veinte hombres mientras Arlaja se enconde en una cueva llevando consigo una urna de oro (127-134). Orimandro sale en busca de Arlaja, a la que encuentra cerca de la cueva junto a un mirto lamentándose de la pérdida de Gundémario. Ella sólo desea morir y le pide a Orimandro que entierre la urna, que contiene las cenizas de Gundémario (135-138).

Arlaja y Gundémario se reencuentran (conecta con información del libro VII)

Arlaja cuenta a Orimandro cómo Gundémario y ella naufragaron en Biserta y fueron capturados por los partidarios de Sulmán. Arlaja y Sulmán eran primos pero él, informado de los trágicos sucesos de Valencia, creía que Arlaja era la culpable de la muerte de su hermano, así que metió a su esposo Gundémario en prisión, donde, según le dijeron a ella, había muerto justo antes de ser ejecutado. Ella, que creía haber recibido las cenizas de Gundémario en una urna, era también conducida al suplicio cuando Orimandro la rescató (139-145). De repente aparece, saliendo armado del interior de la cueva, Gundémario. Arlaja cree que su amado viene del otro mundo a llevársela. Pero pronto entiende que se trata de Gundémario vivo de verdad y, antes de que pueda explicarse, escuchan un sonido que venía del castillo y se alejan de la ciudad camino del mar.

La furia de Morgante en Biserta

Cuando llegan a la costa es de noche y, desde una loma, ven un barco en llamas y a la gente que huía de él despavorida. Encuentran al capitán y le preguntan el porqué del incendio (146-155). Él les responde groseramente tachándolos de ignorantes de la guerra que se está librando, y les dice que irán a prisión por si han tenido algo que ver con la desaparición de Arlaja y la muerte de la guardia. Gundémario se enfrenta al capitán y a los que salen en su ayuda y, después de unos envites, los ahuyentan. Orimandro, Gundémario y Arlaja llegan hasta un barco, suben en él y allí encuentran a Zoraida y a Floridano (156-161). Floridano les cuenta que Angélica llegó a Biserta huyendo de un gigante y que luego tomó rumbo a España. Pero el gigante, que era Morgante, la buscó en vano por la ciudad y, al no encontrarla, se dedicó a destruir Biserta con rabia salvaje. Se describe la destrucción de Biserta y la muerte de sus gentes por la furia de Morgante (162-179). Tras ello el gigante se embarcó rumbo a España tras Angélica. Orimandro

se muestra celoso al saber que Morgante persigue a la dama de sus amores. Floridano pregunta ahora a Gundémaro por su historia y el español se dispone a contarla (180-182).

LIBRO XXIII

La historia de Gundémaro

El rey de Biserta había decretado quemar vivo a Gundémaro en presencia de Arlaja, ejecutarla después a ésta y mandar de vuelta a Valencia su cuerpo llevando en las manos una urna con las cenizas de Gundémaro (1-3). Pero la reina Zaida se fijó en Gundémaro, se apiadó de él, compró al alcaide de la prisión y metió en su lugar a un viejo moro que se le parecía, moro que fue ejecutado en vez del español (4-6). La reina mantuvo unos días escondido a Gundémaro en una torre comunicada con un jardín y allí trataba de ganarse su amor. Zaida prometía a Gundémaro el trono de Biserta, al que ascendería después de haber matado al rey. Zaida, además, le daba en sus conversaciones mucha información sobre el ejército africano que se estaba preparando (7-11). Un día Gundémaro, dormido en una cueva que había en el jardín, soñó con un gran tesoro que estaba escondido en esa misma cueva. En el sueño él buscaba el tesoro y Arlaja hacía lo propio. Despertó y olvidó el sueño, pero otro día sintió un fuerte impulso y escapó a través de la cueva hasta que, a la salida, se encontró con Arlaja y Orimandro (12-17). Gundémaro les habla del miedo de Marsilio, rey moro de Zaragoza, a la posible alianza entre Francia y Asturias. Por ello Marsilio prepara una alianza mora que incluye a Valencia y a Biserta. Pero entra aquí también en juego la sucesión del reino de Granada, cuyo rey ha muerto violentamente. Se dispone Gundémaro a contar esa historia, según la supo de la reina Zaida, quien la conoció a su vez por Galirtos, rey de Alora y pretendiente al trono de Granada, que había llegado a Biserta pidiendo ayuda a Sulmán para lograr dicho trono (18-23).

Ferraguto en Granada (conecta con información del libro X)

Granada se encontraba celebrando las fiestas decretadas en honor de Ferraguto, quien había liberado a la princesa Doralice del terrible jayán. El rey Estordían tenía pensado dar a su hija en compromiso al aragonés. Un día, paseando Ferraguto con el rey por los frescos jardines del Generalife, se escuchó un fuerte sonido de tambores acompañados de gritos de los ciudadanos. Ferraguto preguntó al rey el significado de tales sonidos, que habían entristecido a Estordían (24-35). Y el rey dispuso a revelar el origen de su reino y el porqué del sonido que ha escuchado (32-35).

La fundación de Granada

En el África occidental reinaba en tiempos remotos Atlante. En su día había llegado hasta allí Perseo, pero Atlante, que creyó que venía a robarle las manzanas de oro que colgaban de un árbol que custodiaba en un jardín, lo recibió mal. Así que Perseo, usando el poder de la cabeza de Gorgona, convirtió a Atlante en el monte que es hoy y levantó, para custodiar el jardín, un muro de diamante y cristal, poniendo a un rojo dragón de vigilante. El jardín quedó consagrado a Júpiter (36-42). El rico jardín de Atlante se mantuvo inviolado durante mil años hasta el tiempo en que Ormindas, padre de Estordían, reinaba en el país. Ormindas, aunque ya viejo, se enamoró de la joven y bella Zegrilda, quien no le correspondía. Y Ormindas, celoso de un joven moro al que sí amaba Zegrilda, lo mató. Ella, sintiéndose acosada, le expuso al rey las condiciones que habría de cumplir para que ella se le entregara (43-49). Debía entrar en el viejo jardín de Atlante, donde crecía cierta hierba mágica muy poderosa con la que ella conseguiría olvidar al joven moro. La hierba también conseguiría que ella lo amara, además de rejuvenecerlo (50-54). Ormindas aceptó y tomó las llaves del jardín. De noche se presentaron Ormindas y Zegrilda y abrieron la verja. Pero el dragón los mató al instante, provocó la ruina en la cercana población y después huyó al monte Atlante. La gente del pueblo, una vez abierto el jardín, corrió a llevarse de allí el oro y poco después el recinto quedó abandonado (55-61). Pero la divinidad a quien estaba consagrado el jardín castigó a la gente que había cogido el oro y la ciudad quedó diezmada. Entonces un viejo adivino aconsejó al apenado Estordían que abandonara el país llevando una de las manzanas de oro en busca de una vega de doradas arenas (62-65). El adivino murió tras lanzar su oráculo y Estordían condujo a sus hombres hasta la

orilla, donde se dispuso a realizar sacrificios a los dioses. Había siete rocas y eligió la mayor de ellas para hacer un altar. Cuando comenzó a golpearla salió de ella una voz que le dijo que marchara en busca del río Darro, y que esas siete rocas eran las siete nietas de Atlante convertidas en piedra por la cabeza de la Gorgona (66-69). Así que Estordían y su pueblo se hicieron a la mar y, desde las costas de África, llegaron a Motril, donde permanecieron un año. Pero entonces vinieron desastres naturales y una peste. A Estordían se le apareció una sombra y, en críptico lenguaje, le aconsejó que se marchara en busca del río Genil, donde habría al fin de asentarse (70-73). Y así llegó Estordían, por entre las sierras nevadas, hasta una cumbre. Allí abandonó momentáneamente a los suyos para reconocer el lugar donde se asentaría la que había de ser su Granada. Salió el sol, la luz se hizo cada vez más potente y como de oro y comenzó a oírse un sonoro estruendo al tiempo que surgía una nueva ciudad con sus formas arquitectónicas. Y la ciudad estaba poblada de gente que le pedía a Estordían que fuera su rey, que les diera leyes y que trajera a su gente para formar junto a ellos un único pueblo. Cuando Estordían volvió a buscar a sus hombres, los encontró a todos convertidos en personas de pequeño tamaño que construían una pequeña ciudad con sus pequeñas casas (74-91). Una voz del cielo le dijo a Estordían que ya era el rey de Granada. Los nuevos ciudadanos llegaron para ayudar a la gente pequeña en sus casas; y así, desde entonces, cada abril los ciudadanos granadinos provocan ese griterío para ahuyentar a los fantasmas y acogen en sus casas a gente (92-95). Tras haber contado esta historia, Estordían se metamorfoseó en gusano de seda. La ciudad se entristeció por él y Doralice comenzó un tiempo de luto. Ferraguto, que antes ardía por la dama, se cansó pronto del prolongado luto y partió disgustado de Granada. Doralice entonces se dirigió a la tumba de su antiguo esposo a llorar y quedó convertida en la fuente conocida como Fuentelaqueja (96-103).

El ejército africano

Sin llegar a confirmar la veracidad de la historia que ha contado, Gundémaro comienza a detallar la información que le había dado la reina Zaida y enumera una a una las fuerzas africanas al mando de Sulmán, reunidas para hacerse con Granada y vengar la muerte de Agramante. Númidas, getulios, marmáridos, mazas, los de las ciudades de Marsilia y Taradante, los habitantes del Sáhara y otros muchos pueblos de toda África, desde Guinea y Nubia hasta el Nilo, Cartago y las Sirtes, se reúnen en Biserta al servicio de Sulmán. La revista de pueblos africanos viene acompañada de gran cantidad de detalles geográficos y referencias varias a las costumbres de dichos pueblos (104-132).

El ejército francés

Contando esta historia Gundémaro pasa el tiempo mientras el barco avanza empujado por los vientos (133). Conocidas ya las fuerzas africanas y las españolas, el poeta se dispone ahora a pasar revista a las tropas francesas. Distintos pueblos venidos de Francia y de los confines de Bélgica y Alemania son guiados por capitanes como Angelinos, Dardín, Sansoneto, Bestancur, Urgel, Ricardeto, Ricarte, Organtino, Gerardo, los persas Clarelo y Copardo, Tudón, Angelín, Angelieros, Galtier de Maunleón, Avinio, Abonio, Otón, Belenguero, Drusián, Galalón, Salier, Arnao, Rainier, Casaús, Dudón, Anselmo, Cleves, Malarte, Godofre, los dos bellos Galbanes, Ballugante, Arloto, Bujaforte, Franconio, Durandarte, Farfarelo, Matalista, Bracamonte, Guido, Astolfo, Arista, Aymo, Hermión, Liofán, Claudio, Gaitiero, Egibardo —en cuya ascendencia de la sirena Parténope se detiene el poeta—, Lanio, la doncella guerrera Antea y, en último lugar, portando la bandera imperial, el bravo Orlando flanqueado por Reinaldos, Oduardo, Arnesto y Galtier, el hijo de Oliveros (134-193). Cada uno de ellos se encamina hacia su suerte en la batalla.

LIBRO XXIV

Los ejércitos frente a frente

Balbuena se alegra de que su poema ya se acerque su fin, como un barco que ha pasado por todos los peligros de la mar y está a punto de llegar a puerto (1-3). Sale el sol en el campamento de Carlomagno. Suena el clarín y la gente se reúne entorno a la tienda del César (4-7). Galalón,

en un encendido discurso, urge a Carlomagno a lanzarse a la batalla en la que sólo contempla la victoria. Carlomagno, ahora algo más animado, ordena que comience la marcha de los franceses (8-16). Los montes Pirineos resuenan al ver al ejército que pasa por ellos (17-21). El viejo monte declara, impresionado ante la batalla que se avecina, que cree que no habrá mayor discordia el día en que el sol se abra y queme las estrellas, porque él nunca ha sentido el paso de tan grandes fuerzas, ni siquiera en los días de Fenicia y de Cartago, ni siquiera en tiempos de la invasión islámica. Pero él otorga paso libre a lo que el cielo ordene (22-31). El ejército español espera en la cumbre y los franceses tiemblan al verlo (31-32). Carlomagno divide su ejército en tres escuadras al mando respectivamente de Reinaldos, Dudón y Orlando (32-36). El ejército español, inferior en número pero no en bravura, se encuentra a las órdenes de Bernardo, al que se describe con detalle, perfectamente armado y montando un caballo negro (37-42). El rey Alfonso se dirige a sus tropas con ardorosas palabras de ánimo, con llamamientos al orgullo y al honor, y recordando pasadas victorias hispanas ante los franceses (43-52). En el campo francés se producen presagios funestos de la naturaleza y un águila mata en el cielo a doce cisnes blancos. Pero Carlomagno pasa todo ello por alto y se dispone a hablar a sus tropas guardándose su preocupación (53-56). En su discurso el César anima a sus hombres a la gran gesta de hacer de todas las naciones un único reino, recordándoles las victorias que él ha obtenido. Les pide que respeten a los enemigos que se rindan pero que maten a los demás (57-65). Pero los franceses sienten pánico mientras los ejércitos se aproximan. Suenan los clarines. Piedad y ambición libran su particular batalla en el corazón de Carlomagno; pero la ciega ambición, que todo lo arrasa, se impone (66-73).

La batalla de Roncesvalles

Ambos ejércitos avanzan hasta chocar entre sí al tiempo que Balbuena invoca a la trágica Melpomene. Morgante abre la batalla arrojando su lanza contra el campo hispano, matando a Grabelindos (74-80). Intervienen unos y otros, la lucha se hace general y hay una gran masacre de españoles y franceses, cuyos nombres se detallan, así como los pormenores de sus intervenciones (81-94). Morgante mata al joven soldado-poeta Quevedo (95-102). Balbuena lanza una última invocación, ahora a las Musas del Helicón (103-104). Bernardo, que aguardaba su momento para entrar en combate, hace estragos en el campo francés y tumba a Durandarte (105-111). Llega Reinaldos y se enfrenta a Bernardo, que sale aturdido de la lucha. Su caballo lo lleva hasta el rey Alfonso, al que se acerca peligrosamente Morgante (112-118). Bernardo protege a su rey de Morgante (119-121). Mientras tanto Orlando, que está mostrando un prodigioso valor y gran eficacia en la contienda, llega junto a Bernardo, que está ocupado luchando contra Morgante. Orlando se alegra de la ocasión de poderse enfrentar de nuevo con el leonés y saca al corso de la lucha para entrar él mismo en liza (122-127). Se entabla a continuación una confusa lucha entre Orlando, Morgante y Bernardo. Se une a la pelea Reinaldos, que muere por un terrible golpe de Bernardo. La muerte de Reinaldos sobrecoge a Orlando (128-136) y éste, furioso por la muerte de su primo, arremete con tal fuerza que derriba a Morgante. A continuación, desentendiéndose del gigante, busca a Bernardo, quien a su vez mata a Astolfo (137-138). Aparece Ascanio, el joven primo de Bernardo, de quien se describe con detalle tanto su agraciado aspecto como su artística armadura. Es un joven tan bello que, a pesar de su coraje, hasta sus enemigos parecen querer evitar herirlo. Ascanio, que ha matado a muchos franceses, sigue con brío buscando pelea. Encuentra a Orlando y se lanza hacia él pero él mismo se da cuenta de la desigualdad de fuerzas y, a pesar de que no se retira, siente miedo. Orlando, que ve en el primo de Bernardo la ocasión de vengarse de la muerte del suyo, se enfrenta al joven Ascanio y lo mata con facilidad (139-165). Bernardo llora la muerte de su primo y busca a Orlando, pero el tropel de gente que se acumula separa a ambos jefes. Se trata del pánico que provocan entre las tropas los gritos del nuevamente furioso Morgante, quien se ha recuperado del golpe que le propinó Orlando y se ha despojado de la armadura de escamas (166-169). Morgante, ebrio de furia, brama, blasfema contra los dioses y héroes de la Antigüedad y los invoca con suma arrogancia (170-175). Morgante ataca solo y valiéndose exclusivamente de su maza, haciendo grandes estragos entre las filas enemigas. Pero el arquero Alcín le alcanza en un ojo. El dolor le hace acrecentar aún más su rabia y arremete contra

Alcín, pero el arquero le acierta en el otro ojo. Morgante brama y la emprende a bocados con su enemigo hasta que ambos mueren (176-181). A partir de ese momento la Fortuna va decantando la batalla en contra de Francia en espera de grandes días de gloria para España (182-186). Carlomagno, viéndose en riesgo, reprime su dolor y ordena la retirada. Él mismo, custodiado por Galalón, huye en su carro pasando por encima de cadáveres y cuerpos moribundos. Cuando pasa por el lugar donde yace muerto Reinaldos, Carlomagno sube a un caballo y huye hacia Francia (187-192). El obispo Turpín se salva de la muerte, mientras Montesinos ha matado a Oliver y sigue los pasos de su primo Durandarte (193-195).

Bernardo mata a Orlando

Bernardo, tras haber acabado con la vida de muchos de los mejores de entre los franceses, insta ahora a sus tropas a perseguir a los enemigos que tratan de escapar. Ve a Turpín que trataba de organizar la retirada y se lanza contra él, pero en ese momento ve venir a Orlando y se olvida del obispo (196-201). Ambos héroes se colocan frente a frente y da comienzo el vibrante duelo final en el que, tras gran cantidad de acometidas y fieros golpes por ambas partes, Bernardo acaba teniendo a su merced a Orlando. Su primera voluntad es dejarle vivo pero, al presentársele en al aire la imagen de su joven primo muerto, atraviesa a Orlando con su espada (202-218).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones completas del *Bernardo*:

Bernardo de BALBUENA, *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, Imprenta de Diego Flamenco, Madrid, 1624.

Bernardo de BALBUENA, *El Bernardo, poema heroico*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1808 (3 vol.).

Bernardo de VALBUENA, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, edición de Cayetano Rosell, Rivadeneyra, en Biblioteca de Autores Españoles BAE 17 (Poemas épicos, tomo 1), Madrid, 1851, pp. 139-399 (= Ediciones Atlas, Madrid, 1945).

Bernardo de BALBUENA, *El Bernardo*, Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig, Madrid, 1852.

Bernardo de VALBUENA, *El Bernardo del Carpio o La Victoria de Roncesvalles*, edición de Octavio Viader, San Feliu de Guixols, 1914 (2 vol.).

Bernardo de BALBUENA, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, edición de Martín Zulaica López, Ars Poetica (Ars Antiqua), Siero, 2017 (2 vol.).

Ediciones completas de otras obras de Balbuena:

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, Melchior Ocharte, México, 1604.

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, editada según las primitivas ediciones de 1604 por John van Horne, University of Illinois, Urbana, 1930.

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*, estudio preliminar de Luis Adolfo Domínguez, Porrúa, México, 1971.

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, edición de Asima F. X. Saad Maura, Cátedra, Madrid, 2011.

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, edición de Luis Íñigo-Madrigal, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erífile*, Alonso Martín, Madrid, 1608.

Bernardo de Valbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erífile*, Ibarra, Madrid, 1821.

Obras literarias de la Antigüedad (ediciones y traducciones):

ARISTÓTELES, *Poética*, edición de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

C. I. CAESARIS, *Commentariorum libri VII de bello Gallico*, edición de Renatus du Pontet, Oxford, 1900.

CATULO, *Poesías*, edición de Miguel Dolç, CSIC, Madrid, 1990.

CLAUDIAN, edición de Maurice Platnauer, Harvard University Press, Cambridge, 1972 (2 vol.).

CLAUDIANO, Claudio, *Poemas*, edición de Miguel Castillo Bejarano, Gredos, Madrid, 1993 (2 vol.).

DICTIS CRETENSIS, *Ephemeridos belli Troiani*, edición de Werner Eisenhut, K.G. Saur Verlag Kg, Leipzig, 1994.

HOMERI, *Opera*, edición de David B. Munro y Thomas W. Allen, Oxford Classical Texts, Oxford, 1902 (4 vol.).

La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez, edición de Juan Ramón Muñoz, Anejos de Analecta Malacitana, 99, Universidad de Málaga, 2015 (2 vol.).

HOMERO, *Obras completas*, traducción de Luis Segalà, Montaner y Simón, Barcelona, 1927.

HOMERO, *Ilíada*, traducción de Fernando Guitiérrez, Planeta, Barcelona, 1980.

HOMERO, *Odisea*, traducción de Fernando Guitiérrez, Planeta, Barcelona, 1980.

Q. HORATI FLACCI, *Opera*, edición de Stephanus Borzsák, Teubner (Coloquio), Madrid, 1988.

LUCANO, *Farsalia*, edición de Victor José Herrero Llorente, Alma Mater, Barcelona, 1967 (3 vol.).

OVIDIO, *Heroidas*, edición de Francisca Moya del Baño, CSIC, Madrid, 1986.

OVIDIO, *Metamorfosis*, edición bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira, CSIC, Madrid, 1992 (3 vol.).

P. OVIDII NASONIS, *Amores, medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, edición de E.J. Kenney, Oxford, 1994.

OVIDIO, *Le metamorfosi*, traducción en octavas de Giovanni Andrea dell'Anguillara, Giunti, Venecia, 1584.

PROPERCIO, Sexto, *Elegías*, edición de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire, CSIC, Madrid, 1984.

STATIUS, P. Papinius, *Thebais*, edición de John Henry Mozley, Londres, 1928.

La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll, edición de Jesús Morata, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, 2003 (edición electrónica).

TIBULO, Albio, *Elegías amorias*, edición bilingüe de Juan Luis Arcaz y Antonio Ramírez de Verger, Cátedra, Madrid, 2015.

P. VERGILII MARONIS, *Opera*, edición de R.A.B. Mynors, Oxford Classical Texts, Oxford, 1969.

VIRGILIO, *Bucólicas-Geórgicas*, traducción de Bartolomé Segura Ramos, Alianza, Madrid, 1981.

VIRGILIO, *Eneida*, traducción de Hernández de Velasco, Lorenzo y Diego de Torres, Zaragoza, 1586.

La Ilíada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio, edición de María Felisa del Barrio y Vicente Cristóbal, Gredos, Madrid, 2001.

Obras literarias españolas:

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El amigo de la muerte*, en *Cuentos y novelas cortas*, Clásicos Libertarias, Madrid, 1998.

ALONSO, Agustín, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Pero López de Haro, Toledo, 1585.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Barcelona, 2004 (2 vol.).

ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, edición de Jean Ducamin, Garnier Frères, París, 1900.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1986.

LOPE DE VEGA, Félix, *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras inéditas*, en *Semanario erudito*, edición de Antonio Valladares de Sotomayor, Imprenta de Alfonso López, Madrid, 1787.

ZAPATA, Luis de, *Carlo famoso*, Joan Mey, Valencia, 1566.

Obras literarias italianas (ediciones y traducciones):

ALGHIERI, Dante, *Commedia*, edición de Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-67 (3 vol.).

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, edición de Edoardo Sanguineti y M. Turchi, Garzanti, Milano, 1964 (2 vol.).

ARIOSTO, *Orlando furioso*, edición bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002.

BOIARDO, Matteo, *Orlando Innamorato*, edición de Aldo Scaglione, Torino, 1974 (2 vol.).

LONGIANO, Fausto da, “Citazione de luochi onde tolsero le materie il Conte Matteo Maria e M. Ariosto”, en *Orlando Furioso*, Bindoni y Pasini, Venecia, 1542.

LONGIANO, Fausto da, “Paragone di tutti i luoghi, d’istories, di favole, di nomi propri, d’abbatimenti e d’altre cose che l’Ariosto per via d’imitatione ha tolto da gli antichi Greci e Latini; con la dichiarazione di tutti i nomi delle persone principali che sono nel *Furioso*”, en *Orlando Furioso*, Orlandini, Venecia, 1730.

PETRARCA, Francesco, *Il Canzoniere*, edición de Giancarlo Contini, Einaudi, Torino, 1964.

PULCI, Luigi, *Morgante*, edición de Davide Puccini, Garzanti, Milano, 1989 (2 vol.).

TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, edición de Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano, 1957.

Obras técnicas renacentistas:

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium*, edición de Vincenzo Romano, Laterza, Bari, 1951 (2 vol.).

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, edición de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Editora Nacional, Madrid, 1983.

CASSANAEUS, Bartholomaeus, *Catalogus gloriae mundi*, Lyon, 1546.

GARZONI, Tomasso, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venecia, 1605.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigua Poetica*, edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.

MENDOZA, Alfonso de, *Quaestiones quodlibeticae*, Salamanca, 1588.

MIRABELIO, Nani, *Polyanthea*, Basilea, 1512.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta*, Madrid, 1585.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, edición de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.

ROMÁN, Jerónimo, *Repúblicas del mundo*, Salamanca, 1595.

SENENSIS, Sixtus, *Bibliotheca sancta*, Lyon, 1575.

STEPHANUS, Carolus, *Dictionarium historicum ac poeticum*, Ginebra, 1590.

TEXTOR, Ravisius, *Officina*, Venecia, 1617.

Obras medievales y renacentistas de Historia de España:

ALFONSO X, *Estoria de España*, edición de Ramón Menéndez Pidal, Bailly-Bailliere e hijos (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 5), Madrid, 1906.

MARIANA, Juan de, *Historia General de España*, edición de Pi y Margall, en *Obras completas del padre Juan de Mariana*, BAE, Madrid, 1854 (2 vol.).

OCAMPO, Florián de, *Crónica General de España*, Guillermo Millis, Medina del Campo, 1553.

Estudios:

ANGUITA, José María y WRIGHT, Elisabeth R., “Sombras de la *onorosa praeda*: un *exemplo* virgiliano para un aula granadina” en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *La poesía épica del Siglo de Oro*, *Crítico* 115, 2012, pp. 105-123.

ANTONIO, Nicolás *Bibliotheca Hispana Nova*, Imprenta de Joaquín de Ibarra, Madrid, 1683 (2 vol.).

ARCAZ POZO, Juan Luis, “Virgilianismos en la *Austríada* de Juan Rufo” en José María Maestre, Joaquín Pacual, Luis Charlo (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Juan Prieto*, vol. 1, 2008, pp. 91-100.

ARCAZ POZO, Juan Luis, “Notas sobre el uso del mito en la *Austríada* de Juan Rufo” en Luis Miguel Pino, Germán Santana (eds.), *Kalos kai agathos aner: didascalou paradeigma: Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, 2013., pp. 85-94.

ARETA MARIGÓ, Gema, “El *Siglo de Oro* en las selvas de Erífile: ensayos de furor poético” en Trinidad Barrera (coord.), *En la región del aire. Obras de ficción en la prosa novohispana*, 2011, pp.11-45.

- AVALLE ARCE, Juan Bautista, *La épica colonial*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, “El *Bernardo* del Obispo Balbuena” en Elena Artaza, J. Durán, Carmen Isasi, J. Lawand, María Victoria Pineda, Fernando Plata (coord.), *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, 2000, pp. 67-75.
- ÁVALOS, Etna, “El epíteto en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 23, 1 (2018) 77-113.
- AVENA DE PALERO, María Eugenia, “El manierismo literario en algunos aspectos de *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena”, *Tabulae* 1 (2014) 64-75.
- BALDISSERA, Andrea, “Homero en España. *La Ulixea* de Gonzalo Pérez”, *Corpus Eve* [en línea], Homère en Europe à la Renaissance. Traductions et réécritures, 2015.
- BARANDA, Consolación, “La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)”, *Príncipe de Viana. Anejo* 18 (2000 = Homenaje a Francisco Ynduráin) 49-65.
- BARCHINO PÉREZ, Matías, “Bernardo de Balbuena, entre España y América” en Pedro Miguel Ibáñez (coord.), *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el quinto centenario*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1992, pp. 259-280.
- BARREDA EDO, Pere Enric, “Reminiscencias de Virgilio y Estacio en la expedición nocturna de Serpilo y Celedón del *Bernardo* de Balbuena” en José María Maestre, Luis Charlo, Joaquín Pascual (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil*, 1997, pp. 221-230.
- BARREDA EDO, Pere Enric, *STVDIA STATIANA: estudios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio* (tesis doctoral dirigida por José Luis Vidal), Universitat de Barcelona, 1991.
- BARRERA, Trinidad, “Mitos clásicos en la novela pastoril de Bernardo de Balbuena” en José María Ferri, José Carlos Rovira (coord.), *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, 2010, pp. 351-366.
- BARRERA, Trinidad, “Bernardo de Balbuena entre el Viejo y el Nuevo Mundo” en Joaquín Marco (coord.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. 1, 1994, pp. 285-293.
- BAYO, María José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970.
- BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispano americana septentrional*, México, 1816-1821 (3 vol.).

- BELLINI, Giuseppe, “Presenze italiane nell’opera di Balbuena”, en *Storia delle relazioni letterarie tra l’Italia e l’America di lingua spagnola*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1977, pp. 39-44.
- BERTINI, Giovanni Maria, “Ludovico Ariosto e il mondo ispanico”, *Estudis Romànics* 9 (1961) 269-282.
- BLECUA, Alberto, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Studia Vergiliana, Actes del VI Simposi d’Estudis Clàssics 11-13 de febrer de 1981*, Bellaterra, Barcelona, 1985, pp. 61-77.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia” *Criticón* 115 (2012) 67-83.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “Volver a un género olvidado”, *Criticón* 115 (2012) 5-10.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “Balbuena’s *Grandeza mexicana* and the American Georgic” *Colonial Latin American Review* 24 (2015) 190-214.
- CALDERÓN DE CUERVO, Elena María, “La épica italiana del *Cinquecento* en el *Bernardo del Carpio* de Balbuena”, *Tabulae* 2 (2015) 13-49.
- CALDERÓN DE PUELLES, Mariana, “Bernardo de Balbuena y *La grandeza mexicana*”, *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada* 7 (2001) 257-268.
- CALDERÓN DE PUELLES, Mariana, “La suerte de Balbuena: la edición del *Bernardo* después del *Quijote*”, *Tabulae* 2 (2015) 51-67.
- CAMACHO ROJO, José María, “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de la antigüedad clásica* 2 (1991) 33-92.
- CAMERON, A., *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970.
- CARO BAROJA, Julio, *Vidas mágicas e inquisición*, Taurus, Madrid, Taurus, 1967 (2 vol.).
- CARO BAROJA, Julio, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- CARREÑO, Antonio, “El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles”, *Bulletin Hispanique* 106, 1 (2004) 103-128.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990) 185-222.

- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores y ZAPATA FERRER, María de la Almudena, “Tópicos épicos de cuño virgiliano en el *Arauco domado* de Pedro de Oña” en Trinidad Arcos, Jorge Fernández, Francisca Moya (coord.), *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, vol. 1, 2009, pp. 277-290.
- CAYUELA, Anne, “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, *Criticón* 79 (2000) 37-46.
- CAYUELA, Anne, “Mira de Amescua, censor y panegirista de Bernardo de Balbuena” en *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)* vol. 1 (1996) 187-200.
- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d’or*, Droz, Ginebra, 1996.
- CEBRIÁN GARCÍA, José, “El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico”, *Philologia Hispalensis* 4, 1 (1989) 171-184.
- CIORANESCU, Alexandru, “La première édition du *Bernardo*”, *Bulletin Hispanique* 37 (1935) 481-484.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, “Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena”, *Bulletin of Hispanic Studies* 66, 3 (1989) 227-239.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “El *Compendio apologético* de Balbuena: la inserción polémica del poeta en el edificio civil”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 45, 2 (1997) 369-389.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Istmo, Madrid, 1998 (2 vol.).
- CRIADO BOADO, Cecilia, “*Seges horruit hastis* (Virg., G. II 140-142). Mieses enhiestas y labranzas funestas en la épica grecorromana” en Dulce Estefanía (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, CSIC, Madrid, 2018, pp. 79-101.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, Madrid, 1980.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega”, *Estudios Clásicos* 89 (1985) 379-390.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos* 94 (1988) 43-61.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Tempestades épicas”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 14 (1988) 125-148.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Introducción a la Eneida*, Madrid, 1992.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2 (1992) 155-188.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Virgilio, Troya, Roma y Eneas”, *POLIS. Revista de ideas y formas políticas en la Antigüedad Clásica* 5 (1993) 59-72.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Maffeo Vegio y su libro XIII de la *Eneida*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 5 (1993) 189-210.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos II* (Madrid 1994) 481-514.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 7 (1994) 57-74.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Diego Hurtado de Mendoza”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 6 (1994) 61-70.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Héleno y Andrómaca en la *Eneida* (III 289-507): prospección y retrospección”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 14 (1998) 83-91.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “De la *Eneida* a la *Araucana*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 9 (1995) 67-102.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* 1 (1997) 125-153.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 16 (1999) 27-44.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 18 (2000) 29-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Dido y Eneas en la literatura española”, *Alazet: Revista de filología* 14 (2002) 41-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “La *Eneida* del Marqués de Santillana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 22 (2002) 177-192.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués”, *Silva: estudios de humanismo y tradición clásica* 3 (2004) 115-158.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Tradición Clásica: concepto y bibliografía”, *Edad de Oro* 24 (2005) 27-46.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “La *Eneida* de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma”, *Revista de Filología Románica* anejo 4 (2006) 85-100.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Mitología clásica en la literatura española de la edad media y del renacimiento”, *Cuadernos de literatura griega y latina* 6 (2007) 37-58.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Tradición clásica: una constante en las letras de Occidente”, *Nueva Revista* 125 (2009) 108-116.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica”, *Minerva* 26 (2013) 17-51.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “De la épica grecolatina a la épica culta española” en Dulce Estefanía (coord.) en *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, CSIC, Madrid, 2018, pp. 247-300.
- CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Purdue University Monographs in Romance Languages, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- CUELLO PRIVITERA, Tatiana Belén, “Sobre *El siglo de oro en las selvas de Erífile* de Bernardo de Balbuena”, *Tabulae* 1 (2014) 86-91.
- CUELLO PRIVITERA, Tatiana Belén, “El tópico de la fama presente en el libro II de *El Bernardo* o *Victoria de Roncesvalles*”, *Tabulae* 2 (2015) 69-79.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción castellana de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México 1955 (2 vol.).
- CHEVALIER, Maxime, *L’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968.
- CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- CHEVALIER, Maxime, “Sur les éléments merveilleux du Bernardo de Balbuena” en Jean Marie D’Heur y Niccolotta Cherubini (eds.), *Études de philologia romane et d’histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l’occasion de son soixantième anniversaire*, Tournai, Gedit, 1980, pp. 579-601.
- DALE George I., “The Homeric simile in the *Araucana* of Ercilla”, *Washington University Studies* 9, 1 (1921) 233-244.

- DAUSTER, Frank N., *Breve historia de la poesía mexicana*, Ediciones De Andrea, México, 1956.
- DAVIS, Elisabeth B., *Myth and identity in the Epic of Imperial Spain*, University of Missouri Press, Columbia/Londres, 2000.
- DAVIS, Elisabeth B., “¿Marte o Venus? Elementos líricos en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena (1624)”, *Actas del XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas, Nueva York 16-21 julio 2001* vol. 4 (2004) 145-152.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, “L’Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio”, *Bulletin Hispanique* 45, 2 (1943) 117-138.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Virgilio en la Literatura española (necesidad de una bibliografía)”, *Simpósio Virgiliano conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia (1982) 237-246.
- DOLÇ, Miguel, “Presencia de Virgilio en España”, en Chevalier, R. (ed.), *Presence de Virgile. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976 (Paris ENS, Tours) Caesarodunum 13 bis*, Les Belles Lettres, París, 1978, pp. 541-557.
- DOLLE, Varena, “¿“Añoranza de la metrópoli” o expresión de una conciencia criolla? El *Bernardo* o *Victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Balbuena” en Karl KOHUT y Sonia V. ROSE (eds.), *La formación de la cultura virreinal II: el siglo XVIII*, Frankfurt y Madrid, 2004, pp. 473-503.
- DUCAMIN, Jean, *L’Araucana: poème épique, morceaux choisis; avec notices biographiques et littéraires*, Garnier Frères, París, 1900.
- ELLIOTT, John H., *La España imperial (1469-1716)*, Vicens Vives, Barcelona, 1996.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, Actas, Madrid, 2007.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel, “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”, *Anales cervantinos* 40, (2008) 47-61.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Los sonetos de Bernardo de Balbuena”, *Revista de Letras* 1, 4 (1969) 483-504.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce, “El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas”, *Myrtia* 13 (1991) 151-175.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce, “Dido: historia de un abandono”, *Cuadernos de Filología Clásica* 8 (1997) 89-110.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, Barcelona, Labor, 1973.

- FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel, *Don Bernardo de Balbuena. Obispo de Puerto Rico. Estudio Biográfico y crítico*, ed. de Raúl Rosales, Analecta Malacitana, 30, 2 (2007) 627-652.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Marcelino Menéndez Pelayo y la poesía hispano-americana”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 790 (2012) 29-32.
- FONTÁN PÉREZ, Antonio “Introducción al Humanismo español”, *Atlántida* 4 (1966), 569-592.
- FONTÁN PÉREZ, Antonio, “El latín de los humanistas”, *Estudios Clásicos* 16 (1972) 183-204.
- FORD, Philip, *De Troie à Ithaque: Reception des épopées homériques à la Renaissance*, Droz, Ginebra, 2007.
- FRIEDLEIN, Roger, “El vuelo mágico por los Andes en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena entre dos funcionalidades”, *Revista Iberoamericana* 253 (2015) 1077-1094.
- FUCILLA, Joseph, “Gloses on *El Bernardo* of Bernardo de Balbuena”, *Modern language notes* 49, 1 (1934) 20-24.
- FUCILLA, Joseph, “Bernardo Balbuena’s *Siglo de Oro* and its sources”, *Hispanic Review* 15 (1947) 101-107.
- FUCILLA, Joseph, “Bernardo de Balbuena” en *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, pp. 258-259.
- FUCHS, Bárbara, y MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda, “La Grandeza mexicana de Balbuena y el imaginario de una ‘metrópolis colonial’”, *Revista Iberoamericana* 75, 228 (2019) 675-695.
- GALINDO ESPARZA, Aurora, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española* (tesis doctoral dirigida por Mariano Valverde Sánchez) Universidad de Murcia, 2013.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Imprenta de Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1866.
- GALLARDO MOYA, José, *La Varia historia de Luis Zapata de Chaves. Estudio y edición crítica* (tesis doctoral dirigida por Julio Alonso Asenjo), Universitat de València, 2015.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1961.
- GARCÍA, Idalia, “El movimiento de los libros en la Nueva España: consideraciones sobre testimonios inquisitoriales”, *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 2, 2 (2016) 57-71.

- GARCÍA CALVO, Agustín, “Los títeres de la epopeya”, *Estudios Clásicos* VII (1963) 95-106.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Virgilio*, Ediciones Júcar, Madrid, 1976.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, “Las guerras de Flandes en la prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo”, en Bernardo José García (coord.) , *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Editorial Complutense-Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006, pp. 247-298.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Juan Carlos, “Virgilio en Diego Hurtado de Mendoza”, en Mercé Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició Clàssica, Actes de l'XI Simposi de la secció catalana de la SEEC*, Govern d'Andorra, Andorra la Vella, 1996, pp. 373-377
- GARCÍA-MINGUILLÁN, Claudia, “La épica de los jesuitas: juicios y comentarios sobre *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 28 (2018) 73-93.
- GAYANGOS, Pascual de, *Libros de caballerías*, BAE, Madrid, 1857.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, “El humanismo español del siglo XVI”, *Estudios Clásicos* 11, 51 (1967) 209-297.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid, 1981.
- GÓMEZ, Fernando, “Estética manierista en los albores modernos de la periferia colonial americana. Acerca de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena (1562-1627)” *Hispanic Review* 7 (2003) 525-548.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan María, “La descripción del escudo de Eneas y las historias de Orfeo y Eurídice y de Venus y Adonis en las éfrasis de *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa” en Jesús Luque, María Dolores Rincón, Isabel Velázquez (coord.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, SEL, Jaén-Granada, 2010, pp. 955-968.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan María, “Dos actualizaciones diferentes de los amores de Dido y Eneas. Luis de Zapata de Chaves, *Carlo famoso*, y Cristóbal del Mesa, *Las Navas de Tolosa*”, *Revista de Estudios Latinos* 6 (2016) 185-200.
- GONZÁLEZ ÁLVARO, María Luisa, “Homero en la teoría literaria española del Siglo de Oro”, *Estudios humanísticos. Filología* 19 (1997) 33-50.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón* 44 (1988) 25-54.

- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, “Juan Latino, imitador de Virgilio”, *Estudios de Filología Latina* 3 (1983) 129-138.
- GONZÁLEZ, Alfonso, “Aspectos poéticos, autobiográficos y de forma autoconsciente en *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena”, en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas* (1989) vol. 2, Barcelona, 1992, pp. 969-974.
- GREEN, Otis Howard., “The literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616”, *Hispanic Review* 1 (1933) 290-308.
- GUICHARD ROMERO, Luis Arturo, “La *Ulixes* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero” en Taylor, B., Coroleu, A. (eds.), *Latin and vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, Manchester, 2016, pp. 49-72.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, traducción de Joaquín Díez-Canedo, FCE, México, 1949.
- HERMIDA BALADO, Manuel, *Vida del conde de Lemos (interpretación de un mecenazgo)*, Nos, Madrid, 1948.
- HERNÁNDEZ LORENZO, Laura, “Dido: el personaje virgiliano y su transmisión en la literatura española”, *Philologia Hispalensis* 29 (2015) 51-65.
- HERNÁNDEZ MIGUEL, Luis Alfonso, *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*. Liceus, Madrid, 2008.
- HERRERO LLORENTE, Víctor José, “Valoración e influjo de Lucano en los humanistas del Renacimiento español”, *Athlon. Satura Grammatica in honorem F.R. Adrados*, vol. 2, Madrid, 1987, 425-438.
- HERRERO LLORENTE, Víctor José, *Lucano en España* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, Madrid, 1967.
- HERREROS TABERNERO, Elena, “Tíbulo en Bernardo de Balbuena”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 6 (1994) 85-89.
- HERREROS TABERNERO, Elena, *Las Geórgicas de Virgilio en la literatura española* (tesis doctoral dirigida por Vicente Cristóbal), Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- HIGHET, Gilbert, “Classical Echoes in *La Araucana*”, *Modern Language Notes* 62 (1947) 329-331.
- HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition. Greek and Roman on Western Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1949.

- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, traducción de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954 (2 vol.).
- HINTZE DE MOLINARI, Gloria María, “Intertextualidad manierista en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena”, *Revista de literaturas modernas* 24 (1991) 197-210.
- HORNE, John van, “Life and works of Balbuena”, *University of Illinois Studies in Language and Literature* 12, 1 (1927) 13-20.
- HORNE, John van, “*El Bernardo*” of Bernardo de Balbuena. A study of the poem with Particular Attention to its relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance, University of Illinois Studies in Language and Literature, Urbana, 1927.
- HORNE, John van, *La Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena*, University of Illinois, 1930.
- HORNE, John van, “The Urrea Translation of the *Orlando Furioso*”, en John D. Fitzgerald y otros (eds.), *Todd Memorial Volumes Philological Studies*, vol. 2, Columbia UP, Nueva York, 1930, pp. 217-229.
- HORNE, John van, “Documentos del Archivo de Indias referentes a Bernardo de Balbuena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 96 (1930) 857-876.
- HORNE, John van, “El nacimiento de Bernardo de Balbuena”, *Revista de Filología Española* 20 (1933) 160-168.
- HORNE, John van, “Bernardo de Balbuena: estudio biográfico y crítico”, *Índice* 5 (1937) pp. 65-73 y 6 pp. 81-97.
- HORNE, John van, “Dos consideraciones acerca del *Bernardo* de Balbuena”, *Memoria del primer congreso internacional de catedráticos de literatura ibero-americana* (1939) 177-182.
- HORNE, John van, *Bernardo de Balbuena, biografía y crítica*, Imprenta Font, Guadalajara (México), 1940.
- HORNE, John van, “Algunos documentos relacionados con Bernardo de Balbuena”, *Hispania* 25 (1942) 322-325.
- HORNE, John van, “Bernardo de Balbuena y la literatura de la Nueva España”, *Arbor* 3 (1945) 205-214.
- HORNE, John van, “El nacimiento de Bernardo de Balbuena”, *Revista de Filología Española* 20 (1953) 160-168.

- HORNE, John van, "El mérito de *La Araucana*", *Revista Iberoamericana* 2, 44 (1957) 339-344.
- HUIDOBRO SALAZAR, María Gabriela, "Ecos de la mujer guerrera en la épica sobre Arauco: el caso de Inés de Córdoba", *Revista de ciencias sociales* 24 (2010) 57-72.
- HUIDOBRO SALAZAR, María Gabriela, "La épica clásica en tierras de Arauco", *Semanas de estudios romanos* 15 (2010) 317-334.
- HUIDOBRO SALAZAR, María Gabriela, "La presencia de Dido en *La Araucana*", *Intus-legere Historia* 4, 1 (2010) 107-126.
- HUIDOBRO SALAZAR, María Gabriela, "Ecos de la *Eneida* en el anónimo poema *La guerra de Chile*", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32, 2 (2012) 335-345.
- IGLESIAS MONTIEL, Rosa María y ÁLVAREZ MORÁN, María Consuelo, "El pasaje de Niso y Eurialo en Estacio" en *Actas del Simposio conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 353-368.
- IGLESIAS MONTIEL, Rosa María, *Estudio mitográfico de la "Tebaida" de Estacio* (tesis doctoral dirigida por Francisca Moya), Universidad de Murcia, 1974.
- IGLESIAS MONTIEL, Rosa María, "Estudio mitográfico de la *Tebaida* de Estacio", *ANUM* 31 (1976) 5-37.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, José Antonio, "*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco", *Helmántica* 44, 133-135 (1993) 257-266.
- JAMESON, A. K., "Lope de Vega's knowledge of Classical Literature", *Bulletin Hispanique* 38 (1936) 444-501.
- JAMESON, A. K., "The sources of Lope de Vega's erudition", *Hispanic Review* 5 (1937) 124-139.
- JAMESON, A. K., "Lope de Vega's *La Dragontea*: historical and literary sources", *Hispanic Review* 6 (1938).
- JANIK, Dieter, "Ercilla, lector de Lucano" en Luis Muñoz, Jaime Concha, Dieter Janik, Marcelo Coddou, *Homenaje a Ercilla*, Universidad de Concepción, Concepción, 1969, pp. 83-109.
- JAVITCH, Daniel, *Proclaiming a Classic: the canonization of Orlando Furioso*, Princeton University Press, 1991.
- JONES, Willis K., "America's First Epic", *Poet Lore* 48 (1943) 256-262.

- JOSET, Jacques, “*Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena: ¿una corografía de propaganda económica?”, *Bulletin hispanique* 116-2 (2014) 855-868.
- KALLENDORF, Craig W., *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell, 2007.
- KOHUT, Karl, “Teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62, 1 (2014) 33-66.
- LAGUNA-MARISCAL, Gabriel, *Estacio*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1998.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los siglos de oro*, Universitat de València, 2010.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999.
- LÁZARO NISO, Rebeca, “La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura”, *Cuadernos del Aleph* 7 (2015) 79-95.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946) 77-110 (= en *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp.119-164).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
- LISTA, Alberto, *Ensayos*, ed. de Leonardo Romero Tobar, Fundación Manuel Lara, Madrid, 2007.
- LISTA, Alberto, “Examen del *Bernardo* de Balbuena” ed. de Raúl Díaz Rosales, *Analecta Malacitana* 28, 2 (2005) 687-711.
- LÓPEZ BAEZ, María del Rosario, *Horacio en España. Siglos XVI y XVII*, Universidad de Barcelona, 1975.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos, “El Ulises de Dante y el de Homero”, *Tenzone* 13 (2012) 99-114.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos, “Acerca de la ignorancia “homérica” de Dante y el retorno de Ulises a Ítaca (*If.* XXVI, 92-142)”, *Cuadernos de Filología Italiana* 7 (2000) 85-98.
- LUQUE LOZANO, Antonio, “Los símiles en la *Tebaida* de Estacio”, *Habis* 17 (1986) 165-184.

- MACRÍ, Oreste, “L’Ariosto e la letteratura spagnola”, *Letterature moderne* 3 (1952) 515-543.
- MACRÍ, Oreste, “La historiografía del barroco literario español”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 15 (1960) 1-70.
- MARÍN PINA, M^a Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón* 45 (1989) 81-94.
- MARINER BIGORRA, Sebastián “La *Farsalia*, poema sin dioses, ¿también sin héroes?”, *Estudios Clásicos* 62 (1971) 133-159.
- MARRERO FENTE, Raúl, *Épica, imperio y comunidad en el nuevo mundo*, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca “Federico de Onís-Miguel Torga”, Salamanca, 2002.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Apéndice sobre la poesía épica española*, Imprenta de Julio Didot, París, 1827.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jaime José, “El prólogo al lector de Mira de Amescua y la teoría de la égloga en el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena”, *Edad de Oro* 35 (2016) 191-204.
- MEDINA, José Toribio, “Don Bernardo de Balbuena” en *Escritores hispano-americanos celebrados por Lope de Vega en el ‘Laurel de Apolo’*, Universitaria, Santiago de Chile, 1922, pp. 49-80.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, CSIC, Madrid, 1943.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana* (2 vols.), CSIC, Madrid, 1948.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1940.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Madrid, CSIC, 1952.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956.
- MILLET, Víctor, “Notas sobre el topónimo Sansueña y su geografía literaria”, *Romania* 121, 481-482 (2003), pp. 192-217.
- MONTERDE, Francisco, *Grandeza mexicana y fragmentos del Siglo de oro y El Bernardo*, UNAM, México, 1941.
- MONZÓ RIBES, Clara, “Un dramaturgo en busca de mecenas: escritura y patrocinio en *La fantasma de Valencia* (1634) de Alonso del Castillo Solórzano” en Abel Lobato,

- Esperanza de los Reyes, Irene Pereira, Cristina García (eds.), *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, vol. 2, Universidad de León, 2017.
- MORATA, JESÚS M., *La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll*. Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, Edición electrónica, 2003.
- MORENO SOLDEVILLA, Rosario (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C-II d. C)*, Universidad de Huelva, 2011.
- MORREALE, Margherita, “Virgilio nell’arte en ella cultura europea. Spagna”, *Biblioteca Nazionale Centrale* (1981) 35-38.
- MOVELLÁN LUIS, Mireia, “Estrategias de autorización en Dictis y Dares”, *Atlantide* 2 (2014) 1-15.
- MUÑOZ FILLOL, Cecilio, “Bernardo de Balbuena en sus obras”, *Cuadernos de Estudios Manchegos* 2 (1971) 39-134.
- NEGRONI, Héctor Andrés, *Historia militar de Puerto Rico*, Siruela, Madrid, 1992.
- NICOPOULOS, James Robert, “Pedro de Oña and Bernardo de Balbuena read Ercilla’s Fitón”, *Latin American Literary Review* 26, 52 (1998) 100-119.
- NICOPOULOS, James Robert, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- NIETO ORRIOLS, Daniel, “La tradición homérica en *La Araucana* de Alonso de Ercilla: algunas referencias en torno al catálogo de guerreros.”, *Revista de Humanidades* 27 (2013) 199-215.
- NOBLE WOOD, Oliver J., *A Tale Blazed Through Heaven. Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford Modern Languages and Literature Monographs, Oxford, 2014.
- OLGUÍN, Manuel, “Menéndez Pelayo y la literatura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana* 22 (1957) 27-39.
- OROZ RETA, José, “Virgilio en España”, *Helmantica* 33 (1982) 571-579.
- OROZ RETA, José, “Virgilio, el gran poeta de la latinidad”, *Helmantica* 33 (1982) 449-474.
- PALLÍ BONET, Julio, *Homero en España*, Elzeviriana, Barcelona, 1953.
- PAPELL, Antonio, “La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII” en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 2, Barna, Barcelona, 1951, pp. 755-789.

- PARDO MANUEL DE VILLENA, Alfonso, *Un mecenas español del siglo XVII. El conde de Lemos. Noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*, Imprenta de Jaime Ratés, Madrid, 1911.
- PASCUAL BUXÓ, José, “Bernardo de Balbuena y el manierismo novohispano”, *Studi Ispanici* (1977) 143-162.
- PASCUAL BUXÓ, José, “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido” en V.V.A.A., *La dispersión del manierismo: documentos de un coloquio*, UNAM, México, 1980, pp. 113-136.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Bernardo de Balbuena: el arte como artificio*, Instituto Veracruzano de Cultura, 1998.
- PERELMUTER, Rosa, “¿Merece la pena leer el *Bernardo*? Lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena”, *Revista Iberoamericana* 61 (1995) 461-466.
- PÉREZ BLANCO, Lucrecio, “El *compendio apologético* de Bernardo de Balbuena, lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 12 (1990) 61-82.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, traducción de Jorge Rubio Balaguer, Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933.
- PHILIP FORD, *De Troie à Ithaque: réception des épopées homériques à la Renaissance*. Droz, Ginebra, 2007.
- PICE, Nicola, *La similitudine nel poema épico*, Edipuglia, Bari, 2003.
- PIERCE, Frank, “La Jerusalén conquistada of Lope de Vega: a Reappraisal”, *Bulletin of Spanish Studies* 20 (1943) 11-35.
- PIERCE, Frank, “El *Bernardo* of Balbuena: a baroque fantasy”, *Hispanic Review* 13, 1 (1945) 1-23.
- PIERCE, Frank, “Some themes and their sources in the heroic poem of the Golden Age”, *Hispanic Review* 14-2 (1946) 95-103.
- PIERCE, Frank, “The *canto épico* of the Seveteenth and Eighteenth Centuries”, *Hispanic Review* 15 (1947) 1-48.
- PIERCE, Frank, “L’allégorie poétique au XVIe siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena”, *Bulletin Hispanique* 51 (1949) 381-406; 52 (1950) 191-228.
- PIERCE, Frank, “History and Poetry in the Heroic Poem of the Golden Age”, *Hispanic Review* 20 (1952) 302-312.
- PIERCE, Frank, “The Poetic Hell in Hojeda’s *La Christiada*: Imitation and Originality”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* 4 (1953) 469-508.

- PIERCE, Frank, "The Literary Epic and Lope's *Jerusalén conquistada*", *Bulletin of Spanish Studies* 33 (1956) 93-98.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1968.
- PIERCE, Frank, *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Rodopi, Amsterdam, 1984.
- PIGLIONICO, Renata Antonela, "Fundación legendaria de Granada en el libro XXIII del *Bernardo o Victoria de Roncesvalles*", *Tabulae* 2 (2015) 81-121.
- PINEDA, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación provincial de Sevilla, 1994.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid, 1957.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.
- PORRAS MUÑOZ, Guillermo, "Nuevos datos sobre Bernardo de Balbuena", *Revista de Indias*, 41 (1950) 591-595.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1984 (2 vol.).
- QUINT, David, *Epic and Empire: politics and Generics Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, 1993.
- QUINTANA, Manuel José, *Poesías selectas castellanas: segunda parte. Musa épica castellana*, De Burgos, Madrid, 1833.
- QUINTANA, Manuel José, "Estudios sobre nuestra poesía" en *Obras de Manuel José Quintana*, Atlas, Madrid, 1946, pp. 126-173.
- RAJNA, Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Florencia, 1900.
- RAMA, Ángel, "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", *University of Dayton Review* 16, 2 (1983) 13-21.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover, 1984.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1948.
- RÍO TORRES-MURCIANO, Antonio, "La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega", *Revista de Filología Española* 98, 2 (2018) 423-458.
- RIVERS, Elias L., "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature", *Hispanic Review* 22 (1954) 175-194.

- RODILLA LEÓN, María José, “Vestigios del bestiario medieval en *El Bernardo* de Balbuena”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México, UNAM, 1995, pp. 279-292.
- RODILLA LEÓN, María José, “Representaciones medievales del trasmundo en *El Bernardo* de Balbuena”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, UNAM, México, 1996, pp. 549-557.
- RODILLA LEÓN, María José, “Apologistas y detractores: una revisión de las disputas de la crítica sobre ‘El Bernardo’ de Bernardo de Balbuena” en Rebeca Barriga Villanueva, Pedro Martín Butragueño, Martha Elena Venier, Yvette Jiménez de Baez (eds.), *Varia lingüística y literatura. 50 años del CELL. Vol. II, Literatura: de la Edad Media al siglo XVIII*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1997, pp. 191-302.
- RODILLA LEÓN, María José, *Lo maravilloso medieval en “El Bernardo” de Balbuena*, Universidad Autónoma Nacional de México, 1999.
- ROGGIANO, Alfredo, “Bernardo de Balbuena” en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana I. Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 215-224.
- ROGGIANO, Alfredo, “Instalación del barroco hispánico en América: Bernardo de Balbuena”, en R. Chang Rodríguez y D.A. Yates (eds.), *Homage to Irving A. Leonard*, Latin American Studies Center, Michigan, 1977, pp. 61-74.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958.
- ROMANO MARTÍN, Sandra, “Personificaciones alegóricas en Estacio: reflejo y evolución de un recurso épico” en Dulce Estefanía (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, CSIC, Madrid, 2018, pp. 199-222.
- ROZAS, Juan Manuel, “Lope de Vega y los escritores ciudad-realeños elogiados en el *Laurel de Apolo*”, *Cuadernos de Estudios Manchegos* 12 (1962) 75-87.
- RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo, “Virgilio en el Medioevo y el Renacimiento español” en *Simposio virgiliano conmemorativo de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia, 1994, pp. 27-57.
- RUBIO GARCÍA, Luis, “Historia y poesía: Bernardo del Carpio”, *Estudios Románicos* 12 (2000) 7-30.
- RUBIO MAÑÉ, Jorge Ignacio, “Noticias adicionales de Bernardo de Balbuena”, *Boletín del Archivo General de la Nación* 8 (1966) 857-862.

- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Introducción a la poesía clásica*, Universidad de Murcia, 1964.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología Clásica*, Gredos, Madrid, 1975.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, “Dido y Eneas”, *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990) 77-98.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Universidad de Murcia, 1999.
- RYJIK, Verónica, “El mito de la nueva Arcadia: la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena y la revalorización de los tópicos pastoriles”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research of Spain, Portugal and Latin America* 82, 5 (2005) 593-614.
- SABAT-RIVERS, Georgina, “Balbuena: géneros poéticos y la epístola a Isabel de Tobar” en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 49-81.
- SABAT-RIVERS, Georgina, “El barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo” en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 17-48.
- SABAT-RIVERS, Georgina, “Las obras menores de Balbuena: erudición, alabanza de la poesía y crítica literaria”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22 (1996) 89-101.
- SALMÓN, Josefa, “El paisaje en Berceo, Garcilaso y Balbuena: tres concepciones del universo”, *Revista de Literatura Hispanica Caderno Afro-Brasileiro Asiatico* (1982) 57-73.
- SCHEVILL, Rudolph, “Virgil’s *Aeneid* in Spanish Literature before Cervantes” en *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 13 (1907-1908) pp. 475-500.
- SCHEVILL, Rudolph, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, 1913.
- SCHWARTZ, Lía, “Las elegías de Propertio y sus lectores aureos”, *Edad de Oro* 24 (2005) 323-350.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé, “El símil de la épica (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*)”, *Emerita* 50 (1982) 175-197.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé, “El símil homérico”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 16 (2014) 189-193.

- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973 (16 vols.).
- SUN, Min y ESCRIBANO ANGULA, José María, “La influencia cultural china en la España moderna”, *Quaderns de Filologia: estudis literaris* 23 (2018) 79-94.
- TÉLLEZ, Jorge, *Poéticas del nuevo mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial*, Grupo editorial Siglo XXI, México, 2012.
- TERUKINA YAMAUCHI, Jorge L., *El imperio de la virtud. Grandeza Mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2017.
- TICKNOR, George, *History of Spanish Literature*, Harper & Bros, Nueva York, 1849.
- TIRRI, Néstor, “Bernardo de Balbuena y la comunidad barroca hispanoamericana”, *Cuadernos del Sur* 8, 9 (1967-1968) 45-54.
- TORIBIO MEDINA, José, “Don Bernardo de Balbuena” en *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en “El laurel de Apolo”*, Universitaria, Santiago de Chile, 1922.
- TORRES, Daniel, “Imágenes americanistas en el poema épico erudito: *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Balbuena”, *Filigrana: ensayos sobre poesía colonial y contemporánea en Hispanoamérica*, Plaza Mayor, San Juan, 2002, pp. 47-55.
- TRIVIÑOS, Gilberto, “Nacionalismo y desengaño en *El Bernardo* de Balbuena”, *Acta literaria* 6 (1981) 93-117.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1937.
- VASCO, Eusebio, *Valdepeñeros ilustres: apuntes biográficos*, La voz de Valdepeñas, Valdepeñas, 1890-1895.
- VEGA, María José y VILÀ, Lara, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.
- VIDAL PÉREZ, José Luis, “Presenza di Virgilio nella cultura catalana” en M. Gigante (ed.), *La fortuna di Virgilio*, Giannini, Nápoles, 1986, pp. 417-449.
- VIDAL PÉREZ, José Luis, “Spagna: letteratura catalana” en *Enciclopedia Virgiliana* t. 5, Roma, 1990, pp. 972-975.
- VIDAL PÉREZ, José Luis, “De Ennio a Virgilio: una aproximación al análisis intertextual de fragmentos épicos”, en Dulce Estefanía (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, CSIC, Madrid, 2018, pp. 103-120.

- VILÀ, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (tesis doctoral dirigida por María José Vega), Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- VILÀ, Lara (ed.), *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- VILÀ, Lara, “De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio”, *Criticón* 115 (2012) 45-65.
- VILÀ, Lara. “Han escrito cosas prodigiosas fuera de toda verdad’. Magia y maravilla en la épica española del Renacimiento” En Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, Publicaciones de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2014, pp. 465-488.
- VOLTAIRE, *Ensayo sobre la poesía épica y el gusto de los pueblos*, Mundo Latino. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1930.
- VV.AA., *Brill’s companion to Statius*, William J. Dominik, Carole E. Newlands, Kyle Gervais (ed.), Brill, 2015.
- WYNTER, Sylvia, “Bernardo de Balbuena. Epic poet and Abbot of Jamaica, 1562-1627”, *Jamaica Journal* 3 (1969) 17-26.
- XIRAU, Ramón, “Bernardo de Balbuena, alabanza de la poesía”, *ITAM Estudios Filosofía-Historia-Letras* (1987) 14-25.
- ZAPATA, Almudena, “Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios Clásicos* 92 (1987) 23-58.
- ZUBIRÍA, María Isabel E., “El prólogo del *Bernardo* de Bernardo de Balbuena”, *Tabulae* 2 (2015) 123-135.
- ZULAICA LÓPEZ, Martín, “Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas: la écfrasis en *El Bernardo* de Balbuena”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 4, 1 (2016) 171-181.
- ZULAICA LÓPEZ, Martín, “Tradición e innovación. El uso de las fuentes medievales en *El Bernardo* de Balbuena” en *En Doiro antr’o Porto e Gaia: Estudos de Literatura Medieval Ibérica* (2017), pp. 1003-1018.
- ZULAICA LÓPEZ, Martín, “Sobre cimientos de alabastro. Las arquitecturas maravillosas en *El Bernardo* de Balbuena”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 5, 2 (2017) 295-306.
- ZULAICA LÓPEZ, Martín, “De potestades superiores en la poesía épica. Hadas y magos en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena”, *IDEA (Batihoja)* (2017) 207-223.

ZULAICA LÓPEZ, Martín, “Menéndez Pelayo, Octavio Viader y Bernardo de Balbuena. Algunas notas sobre historiografía literaria y un hallazgo bibliográfico” en Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Ynduráin y Sara Santa Aguilar (eds.), “Docendo discimus” (JISO, 2017), Pamplona, *BIADIG* 48, pp. 387-398.

ZULAICA LÓPEZ, Martín, “El espacio en la épica del Siglo de Oro: concepción y concreción en *El Bernardo* de Balbuena” en *Espacios en la Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, 2018, pp. 547-562.

ZULAICA LÓPEZ, Martín, “Hallazgo de la traducción perdida del Orlando furioso (1604) de Gonzalo de Oliva, ms 000.29 de la Biblioteca de la Universidad de Navarra, y comparación con las otras traducciones contemporáneas”, *RILCE* 34, 2 (2018) 893-920.

ZULAICA LÓPEZ, Martín, “La cartografía como fuente para la redacción de la épica. El viaje de Alcina a los palacios de Morgana en el *El Bernardo* de Balbuena”, *Bulletin hispanique* 121, 1 (2019) 227-242.



Bernardo de Balbuena junto al busto de Homero
 Grabado y dibujo de Rafael Esteve
 En *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*
 Imprenta Real de Madrid, 1791